Tanzimat'tan Cumhuriyet'e
Değişen Metafizik ve Edebiyat
Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği

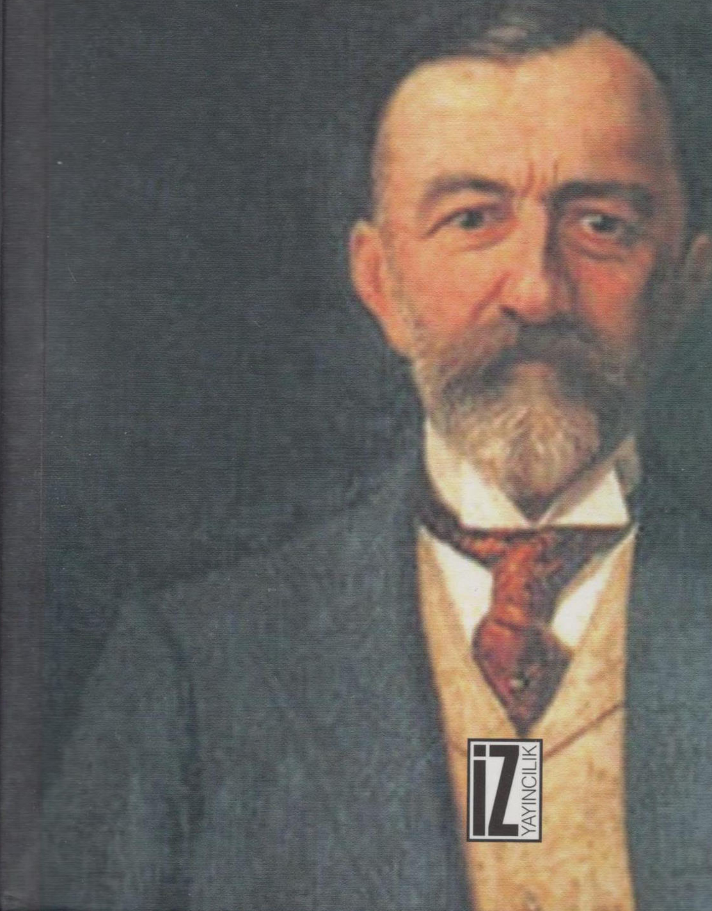
KENAN MERMER



KENAN MERMER

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat

Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği





Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat

Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği

KENAN MERMER

Sertifika no: 17313

İZ YAYINCILIK: 804
inceleme-araştırma dizisi: 314
ISBN: 978-975-355-997-3
İstanbul, 2014

Çatalçeşme Sokağı No: 27/2 Cağaloğlu 34110 İstanbul
telefon: (212) 5207210
faks: (212) 5115791
www.iz.com.tr
e-posta: bilgi@iz.com.tr

kapak: Medine Efe

Basıldığı yer: Alemdar Ofset Matbaacılık (sertifika no: 22953)
Davutpaşa Caddesi Besler İş Merkezi No: 20/29 Topkapı/Zeytinburnu İstanbul

KENAN MERMER

Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat

Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği



KENAN MERMER

Yazar, 1978 Kasım'ında Kasımpaşa'da doğdu. Aslen Kastamonulu'dur. İlköğrenimini Fatih'te, ortaöğrenimini Üsküdar'da tamamladı. Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi'nde (2002); Yüksek lisans (2004) ve doktorasını (2010) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümünde (Türk-İslâm Edebiyatı) yaptı. 2005-2011 seneleri arasında farklı liselerde öğretmen olarak çalıştı. Ekim 2011 itibariyle Sakarya Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Türk-İslâm Edebiyatı A.B.D.'da Yrd. Doç. Dr. olarak göreve başladı. Hâlen bu görevine devam etmektedir. *"Karabâş-ı Velî Oğlu Şeyh Mustafa Manevî Efendi"* isminde bir kitabı; uluslararası ve ulusal hakemli dergilerde yayımlanmış makaleleri vardır. Arapça ve İngilizce bilmektedir. Evlidir. Kerem Ali ve İbrahim isminde iki oğlu vardır.

İçindekiler

İKİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN SANATÇI KİMLİĞİ VE ESERLERİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HÂMİD'İN ESERLERİNE YANSIYAN METAFİZİK ALGISININ DOĞU VE BATI YÖNÜNDEKİ KIRILIŞLARI

Kısaltmalar

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
AÜİFD	: Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi
Bkz.	: Bakınız
Böl.	: Bölüm
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
DİA	: Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
d.	: Doğum
Ed.	: Edebiyat
Fak.	: Fakültesi
h.	: Hicrî
İSAR	: İslâm Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı
m.	: Miladî
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
Neşr.	: Neşreden
ö.	: Ölüm tarihi
s.	: Sayfa
Ter.	: Tercüme
TDK	: Türk Dil Kurumu
TTK	: Türk Tarih Kurumu
Üniv.	: Üniversitesi
v.b.	: Ve benzeri
v.d.	: Ve diğerleri
Yay.	: Yayınları
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan
y.n.	: Yazarın notu
yy.	: Yüzyıl

Önsöz

Şair ya da derviş kendini dışa açımlayan yahut olabildiğince içe kapatan şahsiyetler olarak kabul edilebilirse, bu şahsiyetler bazen bir adım ileri ve bazen de bir adım geri –farklı fikrî ya da ahlâkî manevralarıyla- hareket ederek, toplumsallaşmış, onanmış çizginin dışına çıkarlar. İlk nazarda şair, alışıldık şeylerin ve kabullenmişliklerin ilerisinde, derviş ise mâ-sivânın kuşatıcılığından el etek çekerek, çizginin gerisinde kalmıştır. Ters açıdan bakıldığındaysa derviş, bireyselliğini koruyarak ileride, şair ise toplumu dışlayan bir hissiyatla arkadadır. Bu fragmanda öyle ya da böyle artık değiştirilemez bir gerçek vardır: İkisi de çizginin dışına çıkmıştır. Burada dikkatimizi celbeden şey, çizginin ve çizgiden çıkanın yorumlanması meselesidir.

19. yüzyıl, genel itibarla trajik ve karmaşık bir çağ olarak tanımlanabilmektedir. Aslında geride bırakılan bütün zamansal aralıklar, kendi evreninin dışındaki bir zaman ve mekânda değerlendirildiğinden, o çağ hakkındaki yorumlar, çağın dışından yapılan yakıştırmalar olarak da düşünülebilir. Ne var ki, gerek başlı başına 19. yüzyıldaki siyasal değişimlerinin yarattığı kurumsal ve ideolojik dönüşümler, gerekse Devlet-i Aliyye'nin hafızasında bir yeri olan ve artık dudak bükülen yahut fethedilen değil de; galip gelen ve gittikçe hızlanan bir evren olarak beliren Batı ile karşılaşmanın, inanca ve edebiyata olan etkileriyle, kendine has yeri olan bir çağdır. Aydınlanma yahut Pozitivizm dizgesinde yeni ve sosyolojik bir din anlayışı belirirken, dinsel metinlerin yorumları da daha mecazî bir alanda değerlendirilebilmektedir. Ayrıca Agnostik bir algı ve

koridorlarında şüphenin durmadan gezindiği bir inanma evreni de oluşmaktadır. Edebiyat sahasında Romantizm eşliğinde göklere dalan yaşlı gözlerin, onulmaz veremli hastaların, yıldızlardan etkilenerek bir Tanrı fikrine uzanan zekâların kurguladığı, naif ve derinde şüpheci bir zihinsel duruş görülür.

Bu bağlamda bir şair olarak Abdülhak Hâmid Tarhan'ın çizgi dışında seyreden metafizik kavgalarını, duygusal çekişmelerini, çatallaşan hayat görüşünü ve zıtların arasından beliren üçüncü bir *gri yol*u takip eder gibi oluşunu anlamaya-anlamlandırmaya gayret ettik. Bu noktada belirtmeliyiz ki, şairin hayatı hakkında, arşive dayalı ve genel kanaatin oluşturduğu kronolojiyi değiştirecek yahut eserlerinin telif ve neşri hususunda nev-zuhûr ve sansasyonel bilgilere, bu tip iddialara da sahip değiliz. Ayrıca kabul ediyoruz ki, şairin kendine has şuuru, daima bize açılmayan yönleriyle var olacaktır.

Üslubumuz aşırı bir şahsîliğe düşmeden, Hâmid'in küllüne bakarak künhünü anlama yoludur. Bu yolda en büyük yardımcılarımız elbette Hâmid'in şiirleri, tiyatroları, hatıratı ve mektupları olmuştur. Hiçbir yazı adamı sırf kendi biyografisine hizmet eden, monoton bir otobiyograf değildir. Ne var ki söylenen şeylerin aktığı bir zamansal/mekânsal mecra, etkilenilen siyasî, sosyal ve psikolojik gerçeklikler ve söylenilen şeylerle etkilenmek istenen bir öteki dünya da söz konusudur, diye düşünüyoruz.

Mezkûr gayretimiz ekseninde öncelikle, olguyu ve ötesini kısmen de olsa algılamamızda yardımını esirgemeyen Yüce Yaradan'a, zorluklar ve gerilimler içerisinde dahi güleryüzlerini, gayretlerini esirgemeyen babam Fikret MERMER ve annem Aysel MERMER'e, saygıdeğer hocam ve ağabeyim Doç. Dr. Zülfikâr GÜNGÖR'e, nihayeten iyiniyet âbidesi eşim Ayşe Nur MERMER'e şükranlarımı sunarım.

Kenan MERMER
Ankara-2010

GİRİŞ

A. Kavramsal Çerçeve ve Alan Sınırlaması

Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens/ö. 1910) aforizmasında şöyle der: *"Gerçek, kurgudan daha acayiptir; çünkü kurgu, olabilirlikleri gözetmek durumundadır; gerçeğin böyle bir zorunluluğu yoktur."*[1] Çalışmamızın ağırlık noktası diyebileceğimiz kavramlar, sırasıyla *Paradigma, Doğu, Batı, Tanzîmat anlayışı/mantalitesi, Pozitivizm* ve özellikle araştırmamızın üçüncü bölümünde *Metafizik* üst başlığı altında inceleyeceğimiz, *Allah, Akıl, Kader, Ruh, Varoluş, Ölüm* ve *Zaman* olarak sıralanabilir. Biz bu başlıklar arasından ilk kısımdakileri *Giriş* bölümünde, öncelikle kavramsal olarak, ardından siyasî tarih açısından ve sosyal hayat-edebiyat ilişkisi çerçevesinde detaylandırıp, Abdülhak Hâmid'in sanat algısını ve eyleyişini psikolojik bir mihverden yorumlamaya; diğer bahsi geçenleriyse araştırmamızın üçüncü bölümündeki mahsus yerlerinde cerh etmeye çalışacağız.

M. Twain'in aforizmasından mülhem olarak, tarihî gerçeklik yahut tarihte yaşanıp biten bir şeyler dizisi olarak vakalar, birer karelik ve tekrarlanamaz oldukları için, sosyal bilimlerin yegâne laboratuarı kabul edebileceğimiz akıl ve mantık mahkemesinde, kendi gerçeklerinin çok ötesindeki bir zaman ve zemin içerisinde yargılanmak durumundadırlar. Gerçeğin ken-

---

1 "Truth is stranger than fiction, but it's because fiction is obliged to stick to possibilities, truth isn't". *e-kitap*: Mark Twain, *Following the Equator –A journey Around the World-*, Vol. I, Newyork &London, Harper&Brothers Publishers, 1897, U.S.A., s. 137.

dine has orijinalitesi ve bir defalık atımlığı ile onun yeniden ve farklı cephelerden üstelik farklı zamanlarda yargılanması, aynı zamanda anlamsal bir boşluğun da müsebbibi sayılabilir. O halde kavram-kuram açıklama hevesindeki araştırıcı ile dışarıda akıp-geçen olaylar dizisi/nesnel gerçeklik arasında daima farklar olacaktır. Yani tam olarak biri diğerine karşılık gelmeyecektir. Öyleyse bir edebî portre nasıl anlamlandırılmalıdır?

Biz çalışmamızda bir edebî portreyi mecburen de olsa belli siyasî, sosyo-ekonomik ve psikolojik değerlerin biçimlendirdiği kavramlar dünyasında anlamaya gayret gösterdik. Bu sebeple arkamızda bıraktığımız bir zaman aralığını değerlendirirken, tarihi/akıp geçeni, hangi bakış açısı ve hangi tarih anlayışıyla/felsefesiyle yargıladığımızı belirtmek durumundayız. Tarihi algılama şeklimizi ifade etme gayretinden sonra, kavramların sosyo-antropolojik derinliklerine bakmaya çalışacağız. *Sosyo-antropolojik* derken, bir kavramın ilk ve bâkir zamanından hareketle, insan boyutunda tekrar şekillenerek bize gelişini kastediyoruz.

"Tarih sözcüğünün Batı dillerindeki tüm karşılıkları (Latince: historia, İtalyanca: storia, Fransızca: historie, İngilizce: history, Almanca: historie) Grekçe istoria, istorein sözcüğünden gelir. Sözcük İyon lehçesinde "Bildirme, haber alma yoluyla bilgi edinme" anlamlarında kullanılmıştır, diyen yazar, kendi görüşü doğrultusunda yalnızca gözlenebilen, tanık olunan olaylar dizgesine *tarih* denilebileceğinin altını çizer."[2] Bu tanık olunan olaylar dizgesine yaklaşım biçimimiz, aynı zamanda bizim nasıl bir metotla hareket ettiğimizi ve niçin öyle değil de böyle yaptığımızı ortaya koyabilmek adına mühimdir.

İnsan zihninde aynı yerde bocalayış, geriye gitmekle neredeyse eşdeğerdir. İnsan, dinî bir nazarla, kıymetli, *en şerefli varlık* olduğu için, yinelemeyi değil; yenilemeyi başarabilen olmalıdır. Tarihi algılama denemelerinde insan, belki bizzat değerli oluşundan belki de kendine olan aşırı güveninden ötürü tarihi, düz bir hat, lineer/çizgisel bir düzlemde, dipten zirveye-il-

2 Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 21-22.

kelden ümrana uzanan bir anlam örgüsünün şematiği olarak kodlamıştır. Böylece taşları yontan ve sivrileştiren avcı-toplayıcı kimliğindeki insanoğlu; tekerlek, ateş, saban doğrultusunda yoluna devam edecektir. Ereksel tarihçilik olarak bilinen bu anlayışta, insan yaratılıştan yok oluşa yahut diğer dünyaya/Âhiret'e uzanan dik ve daima ileri giden bir yokuşu tırmanmak zorundadır. Böylece Hegel'in kendisini tarihte açan ve insanın ancak tarihle yorumlayabileceği Tanrı modellemesi/Geist ya da Marks'ın sınıfsız rüya toplumu, o cetvelin hep yukarıdaki kısmını teşkil edecektir.

Voltaire'in "*tarih felsefesi*" kavramını kullandığı 1764 senelerinde, tarih ile aklın bu derece doğrusal bir kardeşlik sergileyemeyeceğini ifade eden *Aydınlanma* düşünürlerinden Isaac Iselin, kopuk bir ip, garip rastlantısallıklarla örülü, karanlıkları ve aydınlıkları göğsünde saklayan, yükselip yükselip düşen ya da daha kısa bir ifadeyle, *kopuk-öznel* bir tarih anlayışı ortaya koyar. Fakat Iselin'e göre yine de ilerleme kaçınılmazdır. Alman romantiklerden Schiller, *ölü tarih* dediği bir teori ortaya atmıştır. 18. asrın bu dokunaklı aklı, geçmişi bir mezarlık, tamamına vâkıf olunamayan olaylar yığını, kara bir sessizlik olarak izah eder. Schiller'in kızgınlığını bir yüzyıl sonra gösteren Lessing, *tarihsel kötümsercilik* tabir edilen anlayış tarzında tarihin, *mitolojik bir şiirleştirme humması* olduğundan dem vurur. Bu karmaşık teorileştirme denemeleri ve meşhur Alman Tarih Okulu'nun arı gibi çalışmaları birbirine harman olurken, 19. yüzyıl tarih felsefecilerinden Wilhelm Dilthey (1833-1911), tarihin, özgürce göz kırptığı bir alan olması bakımından, katı Determinizm altında incelenemeyeceğini; onu anlamak için Alman Tarih Okulu'nun da vurguladığı, *geçmişi yeniden yaşarcasına* (nacherleben) ve özel bir çaba ve *yönelim*le (intention) anlaşılabileceğini iddia eder.[3]

Bu farklı anlayışlar, aynı zamanda insan düşünüşünün engellenemez kıvraklığını da göstermektedir. Bu çerçeve içeri-

---

3 Tarihi okumada kullanılabilecek felsefî bakışlar için bkz. Özlem, *a.g.e.*, s. 32-220.

sinde Kur'ân-ı Kerîm, sözel ve uçuşan kavramlarla kendini açımlayan bir dünya algılamasını değiştirerek; geçmişin hikâyelerini, hadiselerini kıssalar hâlinde sunmuş, böylece yazılı bir tarih anlayışını destekleyen bir payanda oluşturmuştur. Elbette tarihî vakaların gelip-geçmiş olması yadsınamaz bir gerçektir. Fakat insanoğlunun öz benliğinde barındırdığı *güçlü-âciz* yönlerine vurgu yaparak ve değişmezlerin doğasına yönelerek, ilâhî vahyin, evrensel bir tarih algılaması ortaya koyduğu kanaatindeyiz.

Evrensel hakikatlerin, en eski iyilik ve kötülüklerin, insan potansiyelinde daima varlığını sürdürdüğü gerçekliğinden yola çıkarak, ilerlemenin aslî anlamının teknolojik yahut hızlı keşifsel süreçler eşliğinde okunmaktansa; ahlâkî/moral açıdan bir ilerleme yahut gerilemeden bahsedebileceğini söyleyebiliriz. Tarihte eyleyen ve kendini tarihle tanımlayan insanoğlu, bir başlangıç ya da ana sekme noktaları belirleyerek kendi dünyası üzerinde yorumlar geliştirmiştir. Hatta Nuh Peygamber kıssasında bahsi geçen o büyük tufanın neredeyse bütün insanlığın hafızasına ait bir bilgi olmasından yola çıkarak fanteziye kaçan yorumlar da yapılabilmektedir.[4]

Biz bu noktada tercih ettiğimiz tarih felsefemizi, zigzaglı ve hatta helezonik, tekrar tekrar karışan ve biçimlenen, yani okuyucunun kendi evreninde yeniden kodladığı bir şey olarak ta-

---

4 Tufan felaketi için üç teoriden bahsedilmektedir: Birinci teori; uzaydan gelen devasa bir meteorun, dünyanın güneş yörüngesindeki eksenini kaydırarak Pasifik çukurunu oluşturması ardından Mu kıtasının herc ü merc oluşu ve Atlantis'in kayboluşuyla ilgilidir. İkinci teori, James Churchward'ın öne sürdüğü jeolojik nedenlerle kıtaların batışıyla alakalıdır. Son teori ise hayli dikkat çekicidir. Medeniyet adına ve teknolojik ilerleme bakımından bugünün çok ötesinde olduğu iddia edilen Mu ve Atlantis kıtalarının birbiriyle yaptığı amansız savaş, tufana sebep olmuştur. Ve bugün insanoğlunun yeniden inşâ çabası gösterdiği medeniyet binası; o günlerde tufandan kurtulanların, sıfırdan yani taş devrinden başlatarak bugüne getirdiği bir gerçeklik olarak zikredilir. Teorilerin zamansal pozisyonu her ne kadar bilimsel bir eserin mihverini oluşturamayacak kadar hayalî gözükseler de çağımızın on binlerce yıl öncesini daha ileri/gelişmiş bir medeniyet yaratmışların varlıklarıyla açıklamak, aslında tarihin kalp ritimlerini resmeden inişli-çıkışlı bir tablo ortaya koymak gayreti olarak da anlaşılabilir. Geniş bilgi için bkz. Cihangir Gener, *Ezoterik-Batınî Doktrinler Tarihi*, Gece Yayınları, Ankara, 1995, s. 29-31.

nımlıyoruz. Elbette kendi görüş açısını ve anlama eylemini bu derece merkeze koyan bir üslûp, öznelci bir yazı ahlâkını da içinde barındıracaktır. Bu bağlamda Öznelciliğin/Subjektivizm ana üssü *usûlen insanın hakiki ve gerçek zâtı* (anlama ve idrak kabiliyeti) olarak kabul edilirse, bu düşünce tarzında asâleti olan, yani hakikatlerin mihveri *insan*dır. Oysa Nesnelcilik/Objektivizm, merkezine dış dünyanın bizzat gerçekliğini ve somutluğunu koyarak, insanı bir rasat aleti olarak tasavvur etmektedir.[5]

Araştırmacının yahut tarihçinin görevini çocuksu bir soruya indirgeyen, tarihçi A. J. Taylor'un ifade ettiği "sonra ne oldu ve sonra kim geldi" [6] hamlığından kurtulmak isteği doğrultusunda, çalışmamızın içsel, dahası varoluşsal amaçlarından en önemlisi Öznelcilik'i merkeze alarak; fakat aşırı bir şahsîliğe düşmeden, konusunu izah edebilme gayretidir. Bu gayretin doğal bir sonucu olarak, araştırmamızda takip edeceğimiz metodun bir kanadını da "Hermenötik" oluşturmaktadır. Anlamanın anlamı üzerinde yoğun bir düşünce eylemi olarak gördüğümüz hermenötik, kelime anlamı itibariyle Grekçe *hermeneien* sözcüğünden gelmekte ve bildirme, çevirme, açıklama gibi anlamlara gelmektedir.[7] Tanrı Hermes'in ölümlülere haber taşıması kurgusundan hareketle, yukarıdan gelen meselli ve mecaz yüklü sözler, kelimesi kelimesine, özellikle dışsal ve kaba bir okumaya tâbi tutulursa, tam olarak anlaşılamayan şeylerdir. Bu sebeple "Hermenötik"[8] denilen yorumlama

---

5 Ali Şeriati, *Medeniyet Tarihi*, Çev. İbrahim Keskin, Fecr Yayınevi, Ankara, 1998, II/240-241.

6 Oral Sander, *Siyasî Tarih*, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s. 9.

7 Özlem, *a.g.e.*, s. 245.

8 Hermes-Hermenötik ilişkisi bağlamında U. Eco'nun dikkatimizi çeken bir yorumu vardır. Aynı zamanda bu yorum, Abdülhak Hâmid'in zıtlar üzerinde yürüyüşüyle de ilişkilendirilebilir ipuçları taşımaktadır: " (...) Yunan dünyası sürekli olarak apeiron'un (sonsuzluk) çekiciliğine kapılmıştır. Sonsuzluk, modus'u olmayan şeydir. Norma sığmaz. Sonsuzluğun büyüsüne kapılmış olan Yunan uygarlığı, özdeşlik ve çelişmezlik kavramının yanı sıra, Hermes'in simgelediği sürekli başkalaşım fikrini geliştirir. Hermes uçucu ve ikianlamlıdır; bütün sanatların atasıdır ama aynı zamanda hırsızların Tanrısıdır –aynı anda hem iuvenis (genç) hem senex'tir (yaşlı). Hermes mitinde özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncünün olmazlığı ilkelerinin yadsındığını görüyoruz; neden zincirleri de helezonlar hâlinde kendi üzerine sarılıyor: "Sonra", "önce"den

biçimine, yani inceden inceye anlamlandırma eylemine ihtiyaç vardır. Elbette bu yeni yorumlayış biçimi bazı tehlikeler içermektedir. Gadamer bu noktada şöyle der: "Her yeniden üretim öncelikle yorumdur ve bir yorum olarak düzeltilmeyi bekler. O aynı zamanda bu bakımdan da anlamadır."[9] İleride açıklama gayreti gösterdiğimiz kavramlar, geniş içeriklere sahiptir. Bu bakımdan hem iknâ edici hem de aldatıcı olabilirler. Zira kendilerini kurgulayan sâiklerden zamansal ve mekânsal olarak uzaklaşmışlardır. Böylece içerik panoramalarındaki renkler defaatle değişmiştir. Bu garip açmazı göz önünde bulundurarak, ilk kavramımız olan *paradigma*yla başlıyoruz:

"Genel olarak, ideal bir durum ya da örnek, bir şeye bakış tarzı; yargılama ölçütü sağlayan her türlü ideal tip ya da model.

Daha özel olarak da, bilimde bilim insanının dünyaya bakışını belirleyen, ona fenomenleri/görüngüleri açıklama imkânı veren model, kavramsal çerçeve ya da ideal teori. Yönlendirdiği bilim dalında, araştırmanın kurallarını ve standartlarını koyan, bu alanda çalışan bilim adamlarının problem çözme çabasını koordine eden ve yöneten teori, teorik çerçeve"[10] olarak tanımlanan, kavramın isim babası olan Thomas S. Khun, "Bilimsel Devrimlerin Yapısı" adlı eserini 1962'de çıkarır ve eserin ikinci basım tarihi olan 1969 senesine kadar, eserin bazı çevrelerde âdeta deprem etkisi yaptığı söylenir.

Khun'da temel olarak, "bilim tarihinden çıkardığı sonuçlarda, bilimsel bilginin doğasını ve oluşumunu çözümlemek yerine, karşıt bilgi türleri arasındaki seçimin dinamiğine doğru bir kayma söz konusudur."[11] Yani Khun'un teorisinde bi-

---

önce geliyor, Tanrı Hermes uzamsal sınır diye bir şey tanımıyor ve aynı anda farklı kılıklarda farklı yerlerde olabiliyor." Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008, s. 43.

9 Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008, I/XLV.

10 Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2003, s. 317.

11 Thomas S. Khun, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 18.

lim adamı yahut araştırmacı, ya Newton yasalarının egemen olduğu bir dünya görüşüne ya da Einstein yasalarının hâkim olduğu bir başka dünya görüşüne inanmak zorundadır. Ve bu iki dünya asla özdeş değildir. Yani birinin doğruluğu diğerinin yanlışlığıyla mümkün olabilmektedir. Bu noktada kişinin seçimi radikal olmalıdır. Ya birini ya da diğerini seçmelidir. Bu açıdan Khun, bilimsel devrimlerle siyasal devrimler arasında bir benzerlik kurarak âdeta "Ya kapitalistsindir ya da sosyalistsindir" der.

Bize öyle geliyor ki Khun, paradigma kavramının alt birimlerini oluştururken dikkatleri şu hususa çekmiştir: Laboratuarda ya da sosyal bilimlerde, daha özelde teoloji ve belki ekonomide yeni problemlere verilen yeni cevapların temel nedeni, insanın fikrî-siyâsî-psikolojik ve bilimsel bağlamda düşünme sistematiğini yani Khun'un dediği gibi paradigmasını değiştirmesiyle ilgilidir. Öyle ki Newton yasalarının hâkim olduğu bir evren anlayışında, mekanik yasalar ve simgelerin ördüğü/kurduğu bir dünya vardır. Bütün fenomen/görüngü dünyası temel madde parçacıklarına indirgenebilmektedir. Bu parçacıkların bir mekân ve hız sahibi oldukları düşünülünce, bütün görüngünün gelecekteki plânı kusursuzca bilinebilecektir. Felsefî bağlamda Kantçı bilgi kuramı da böyle değişmez *kategoriler* üzerine bina edilmiştir. Oysa yirminci yüzyılın garip olduğu kadar bize artık pek de yabancı gelmeyen teorileri, özellikle Kuantum fiziği devasa Newton geleneğinin önermesi/yargısı olan, *kesin emin olabilme* hattını çoktan yırtıp geçmiştir. Çünkü bu değişmez sanılan yasaların atom-altı madde parçacıkları, örneğin elektronlar için geçerli olmadıkları bilimsel olarak ispat edilmiştir. Böylece âdeta *"Ya öyle ya böyle"* diyen siyah-beyaz kesinliğindeki Aristo mantığı da sarsılmış, *"Hem öyle hem böyle"* diyebilen yeni gri bir sistem, yani yeni bir paradigma, düşünme evrenini ve dolayısıyla anlama eylemimizi kökten etkilemiştir.[12] Çalışmamız bağlamında Tanzimat ve Cumhuriyet gibi hem birbiriyle girift bağları bulunan hem de ayrık ve

12 Khun, *a.g.e.*, s. 18-31.

bitişemez iki sistem; yani Osmanlı İmparatorluğu ve Atatürk Cumhuriyeti şeklinde çift kutuplu bir evren inşâ edilmekte ve bu noktada insan ya birini ya da diğerini seçmek zorunluluğuna itilmektedir. Bu problem çerçevesinde bir tez ortaya atmak mümkündür: Artık üçüncü bir yol/gri renk seçme hürriyeti yadsınamazdır. Hatta bu noktada *"gri bir metafizik"*ten bahsedebiliriz. İşte bu noktada, A. Hâmid Tarhan âdeta üçüncü bir yolun başlangıcı gibidir. "Gerçekten öyle midir, yoksa bu bir yanılsama mıdır?" tam olarak bunu anlamaya çalışacağız.

Üzerinde duracağımız ikinci kavram, *metafizik*tir. Bu kavram, ağırlığını hissettiren bir kelime olmakla beraber, anlam içeriğiyle değil de; daha çok Aristo'nun meşhur eseriyle zihinlerde yer bulmuştur. *"Meta ta physika"* deyimi Aristo'nun eserlerinin neşredicilerinden Andronikos'tan rivayetle, fizikle ilgili eserlerden sonra gelen eserler anlamıyla bize ulaşmıştır. Gerçi ismin kullanılışının daha eski olduğu hususunda da rivayetler vardır. Tek bir kelime halinde "metafizik" kelimesi, 6. yüzyılda, Aristo'ya ait kitapların listesini oluşturan Hesykhios neşrinde görülmekle beraber; kelimenin yaygın kullanılışı 12. yüzyıl olarak kabul edilir.[13]

"Neyin var olduğu" sorusunu merkezine koyan metafizik, varlığa ilişkin genel bir araştırma süreci başlatır ve aslında "Gerçekten var olan nedir?" gibi zor bir soruya geçerek, âdeta nihâî ve üst gerçekliğin peşine düşer. *"Var, vardır derken"* âdeta bir, *"Vardır; fakat"* başlığı açar. Bu minvalde *"vardır"* yargısını, varlık âleminin güç ve ışık aldığı, aşkın gerçekliğin mutlaklığıyla ortaya koyar. Ayrıca metafizik temel bir bilimdir, kapsayıcıdır, özel bilimlere/branşlara tepeden bakarak, laboratuara sığmayan varlık temasını, apriori bir yöntemle çözümlemeye çalışır, diyebiliriz. Ayrıca bu disiplin, yalnızca eski ve ilkel din kalıntılarının bir yansıması olarak da yorumlanır.[14] Konuları arasında formlar, idealar, tümeller ve tikeller, kategoriler, Tanrı'nın bizzat varoluşu, ruh, zihin, zaman gibi soyut prensiplerle an-

13 Aristo, *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1996, s. 9.
14 Cevizci, *a.g.e.*, s. 265-266.

laşılabilen şeylerin gerçekliği sayılabilir. Bu mantık çerçevesinde metafizik, meşhur kullanımıyla, ne kıta usçuluğunda ne de ada deneyciliğinde kendine tam bir yer bulamaz; fakat hep bir şekilde varlığını sürdürmeye devam eder: "...Metafizik, vahyin verilerine karşıt olarak tanrısal şeylerin, düşünce ve eylemin ilkelerinin akla dayanan bilgisi anlamına gelmekteydi."[15]

Bu noktada İslâmî kültürün doğal bir retoriği olan tasavvuf bağlamında, fizik-metafizik anlayışına değinmek manidar olacaktır. Akdeniz coğrafyasından süzülerek anlam çemberini büyüten metafizik âlem için "Gayb"; karanlık ve soğuk bir madde, gerçek anlamda varlığı temsil etmediği düşünülen fizik âlem için "Mâ-sivâ" kavramları düşünülebilir. Gayb, kelime anlamı itibariyle, gizli kalmak, görünmemek, uzaklaşmak, anlamlarına gelmektedir. Terim olarak ise, duyular çerçevesine girmeyen ve aklın zarurî olarak gerektirmediği şey, kalplerde mevcut olsun ya da olmasın gözün göremediği[16] yahut Allah'ın insanı aracı kılmadan baktığı âlem, Allah'ın kişiden gizlediği her şey olarak tarif edilebilmektedir.[17] Kur'ân-ı Kerîm'de altmış yerde geçen kelime, Allah'a nisbet edildiği yerde[18] gayb-ı hüviyyet olarak da bilinen, mutlak gaybı ve bazı kullanımlarda ise,[19] insanların varoluşsal yetenekleri açısından bilinemeyen; fakat Allah tarafından bilgisel yönü açılan her şeyi temsil etmektedir. Böylece insanın asla ulaşamayacağı bilgisel/varlıksal saha için mutlak ve kısmen de olsa bilgi edinebileceği alan için

---

15 Aristo, *a.g.e.*, s. 9.

16 İlyas Çelebi, "Gayb", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1996, XIII/404.

17 Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri&Deyimleri Sözlüğü*, Anka Yayınları, İstanbul, 2004, s. 227.

18 Mutlak gayb için En'âm suresinin 59. ayeti zikredilebilir: "Gaybın anahtarları Allah'ın katındadır. Onları O'ndan başkası asla bilemez. O, karada ve denizde olanı bilir. O'nun bilgisi dışında bir yaprak düşmez. Yerin karanlıklarında olan tane, yaş ve kuru hiçbir şey yoktur ki bunlar apaçık bir kitapta olmasın." Ömer Özsoy-İlhami Güler, *Konularına Göre Kur'ân (Sistematik Kur'ân Fihristi)*, Fecr Yayınevi, Ankara, 2001, s. 72.

19 İzafî gayb için Hûd suresinin 49. ayeti zikredilebilir: "(Ey Muhammed!) Bunlar, sana bildirdiğimiz gayb haberlerindendir. Sen de kavmin de önce bunları bilmezdiniz. Öyleyse sabret. Çünkü sonuç, Allah'a saygılı olanlarındır." Özsoy-Güler, *a.g.e.*, s. 72

de izafî olmak üzere, iki türlü gaybden bahsetmek mümkündür.[20] Mâsivâ kavramı ise kelime anlamı itibariyle, Arapça'da istisna edatı olarak kullanılan ‹‹*sivâ*›› ile, yine aynı dilde ism-i mevsûl olarak kullanılan ‹‹*mâ*›› ile birleştirilerek oluşturulmuş bir terkiptir ve Allah'ın dışındaki her şey anlamına gelmektedir.[21] Terim olarak, Hakk'ın varlığı anlamında kullanılan "Vücûd" ile Hakk'ın gayrının varlığı anlamındaki "Mevcûdât"ı, hâlâ iki ayrı varlık biçimi olarak tanımlayan, vahdet makamına erememiş dervişlerin gördüğü ikinci âleme mâsivâ denmektedir: "Bu bağlamda Cenâb-ı Hakk'ın ahadiyyet mertebesinden sonraki bütün mertebelerde ve âlemlerdeki zuhûru mâsivâdır. Ancak mâsivâ denildiğinde bu anlam değil; şehâdet âlemi denilen âlem ve bu âlemde Hakk'ın gayriyet perdeleriyle zuhûr ettiği yerler (mezâhir) anlaşılır. Buna göre evren, dünya, dünyadaki her şey, insan, insanın bütün ilgileri, yapıp etmeleri, zihnindeki sûretler ve bilgiler mâsivâ olarak nitelenir."[22]

Bizim burada dikkatimizi çeken iki husus vardır. Birinci madde olarak görüyoruz ki, Yunan Felsefesi izleğinden süzülen Batı paradigmasında Metafizik, yalnızca aklın anlama/anlamlandırma, şüphe yahut fark etme, merakını tam anlamıyla giderme amaçlı takip edilen, vahiy dışındaki yürüyüşüdür. Oysa İslâmî kültür çerçevesinde ve bilhassa tasavvuf bağlamında öte-âlem daha farklı algılanmaktadır. Merkezde merak ve epistemolojik yahut mantıksal kesinlikler üzerine kurulan bir anlayış değil; acziyet vardır. Daha en baştan kabul edilen bir gerçek olarak, mutlak anlamda insanın bilgi arayışının yetersiz kalacağı, "İlâhî" bir alandan dem vurulur. Bu noktada izafî gayb, mutlak gaybın sahibi olan Allah'ın, insan bilgisine açtığı, sınırlı bir mekân ve gerçeklik olarak olarak vardır. Dikkatimizi çeken ikinci fark ise, fizik âlemine bakıştaki farklılıktır. Felsefe fiziksel âlem ve atom altı maddeler için, gerçekten var mıdır derken; İslâmî algı vardır fakat bu varlık neye per-

---

20 Çelebi, "Gayb", s. 407-408.
21 Cebecioğlu, *a.g.e.*, s. 414.
22 Süleyman Uludağ, "Mâsivâ", *DİA*, Ankara, 2003, XXVIII/76.

de olmuştur veya neyin geçidi, vesilesi olarak vardır, demektedir. Dikkat edilirse, Allah'ın varlığının dışı diye bir şey temelde yoktur. Var edicinin ulaşılmaz yeteneğini temaşa etmek asıl meseledir. Bulutun toplanma süreci ve yağmurun atomik iz düşümlerini bilimsel anlamda araştırmak çok kıymetli bir eylem olsa da, bulut ve yağmurun sahibini görmeyi perdelememelidir. Yine fizik-mâsivâ bağlamında hatırlatmalıyız ki, Batı paradigmasında fizikî âlem, insanı eğiten bir rehber olarak değil; masa üstüne yatırılan bir sorun olarak dikkat çeker. Örneğin, terk-i dünya, terk-i ukbâ, terk-i hestî ve terk-i terk skalasında hakikati arayan kişi, sorularının ve terk edişlerinin sonunda yani mâsivânın içindeki olanca kısır döngüsünde, başı döndükten sonra şunu fark edecektir: Hakikati aramaya yahut ondan kaçmaya çalışmak yersiz ve beyhûdedir. Hakikat, insanı ve bütün varlığı zaten avucunun içinde tutmaktadır. O'ndan gelen O'na dönerek binlerce pratikle bunu hâlen göstermektedir. Öyleyse bu saha, sonsuzluğu ve Allah'ı kavramak için –elbette perdeleri/alâyik kaldırmak şartıyla- bir güzel köprü olmaktadır. Buradan hareketle diyebiliriz ki, vahiy ile akıl arasında hiçbir zaman bir karşıtlık yoktur. Burada sorulması gereken soru belki de "Hangi aklın verilerine karşıt değildir?" olmalıdır. Gerçi bu da ayrı bir tartışma konusudur. Şu var ki, insan zekâsı kendisi için iyi ve güzel olanı seçmeye meyyâldir. Buna bağlı olarak vahyin sahibi olan Allah'ın, insanı hem en şerefli ve akıllı ilan edip hem de onun düşünme biçimine karşıt bir kelâm sarf etttiğini düşünmek pek de manidar bir açıklama olmayacaktır.

Çalışmamız bağlamında düşündüğümüzde, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e metafizik bir bakışın kesin portresini çizmek ne kadar zorsa, aradaki bir farklılığı işaret etmek de o denli çetrefilli bir meseledir. Daha önce de söylediğimiz üzere bu bir bakış ve anlama çabasından ibarettir. "Hermenötik tecrübe, planlayabileceğiniz ve kontrol edebileceğiniz bir şey değildir; aksine o beklentilerinize karşı hareket eder; sizi durdurur ve yeniden düşünmeye zorlar. Bu tecrübe insanı sonluluğun/sı-

nırlılığın tecrübesidir; o, *par excellence* hermenötik tecrübedir... Sorun, sınırlılığımızı asla aşamasak da bir ufku aşmak ve mevcut görüş noktamızın ötesine küçücük bir adım atmak için, sınırlılığımızın bilincine varmamızın gerekmesidir."[23]

Çalışmamızı kısmen de olsa hermenötiğin cenderesine sokmuş olsak da, anlama/anlamlandırma eylemimize *Batı* kavramıyla devam ediyoruz. Uzayda elbette yön yoktur ve durmaksızın genişleyen evrenin aksine; sınıflamalar/sınırlamalar insanın faydacı yönünü ve kendi zamanını önemseyen anlayışlarının iz düşümleridir. Böyle olmakla birlikte Doğu ve Batı, neredeyse herkesin kendilerinden bir şeyler anlayabileceği iki farklı referans noktası, iki kutup olarak önümüzde durmaktadır. Çalışmamızın ikinci bölümünde, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eserlerinde incelediğimiz metafiziksel kavramların, *Doğu* yahut *Batı* yönünde –kavramsal olarak- kırılışları olduğu iddiasındayız. Bundan mütevellit bizde yansıyan Doğu ve Batı'yı, kendimizce izah etmek durumundayız ki, kastettiğimiz kırılışın mâhiyeti anlaşılabilsin.

"Doğu'nun kendisiyle meşgul içe dönük yapısından farklı olarak, Batı kendisine benzemeyene merak duymuş ve *öteki*'ni hiyerarşik bir skalaya oturtma kaygısına düşmeden farklılıkların varlığını psikolojik açıdan hazmetmiştir" diyen yazar, iki kutup arasında zihnî ve kimliksel bir boşluk olduğundan dem vurur.[24] Bu minvalde ünlü İngiliz politikacı Benjamin Disraeli'nin bir konuşmasında söylediği rivâyet olunan bir cümle, bize pek de hazmedilmiş bir fark anlayışı olmadığını hatırlatıyor: *Doğu, bir meslektir!*

Coğrafî olarak batıya düşen alanı çizmek, referans olarak gösterilecek *Batı*'dan daha basit bir eylem olsa gerektir. Bir ismin derinliğini oluşturan kavramlaştırma çabası için kanaatimizce, kavramlaştıracak insan tekinin *öteki*'ni oluşturma sürecine ihtiyaç vardır. Ki bu duyguların bazen siyâsî bazen de

---

23 Gadamer, *a.g.e.*, s. XVII.

24 Etyen Mahcupyan, *Batı'yı Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 91.

ekonomik zorunluluklarla desteklendiği düşünülürse, *Batı* için bu ihtiyacın oluşma arenası *Haçlı Seferleri* olarak düşünülebilir.[25] Bu karşıyı tanıma süreci bir ötekileştirme merkeziyeti oluştursa da, devamlı değişen haritalar ve araştırmamız bağlamında, 19. yüzyıl *Batı* algısının Fransa ve İngiltere eksenli oluşu işi çığırından çıkarmaktadır. Bu noktada tam bir *Batı* noktası işaret etmek pek mümkün değildir: "Son beş yüz yıl Doğu'yla Batı'nın dünyasını bütünleştirirken bir yandan Batı'yı coğrafi olarak küçültmüş, öte yandan Batı ile Doğu arasındaki zihniyet *boşluğunu* büyütmüştür."[26]

Aydınlanma ve Oryantalizm eşliğinde okunan Doğu, kendi dışındakini kendisiz kabul eden bir ötekileştirme çemberine sokularak, daha iyi bir şeye dönüştürülmesi gereken kültürel bir nesne[27] yahut peçeli, gizemli, şûh bir kadının kendini ifşâsı, bir düşler ve yanılsamalar diyârı[28], âdeta kendisini gerçekleştiren bir kehânet ve yalnızca diğer tarafın kendi kafasında ürettiği sanal bir diyâr[29] olarak tanımlanabilmiştir. Farklı bir yorumlama biçimi olarak Doğu-Batı ayrımının dayanağının yalnızca iki düşünce kümesi arasındaki doğru-yanlış tercihlerinin farklılaşmasıyla beraber; gerçek anlamda içi boş bir tasnif olduğu ifade edilmiştir. Çünkü bu düalist mantık her şeyi tam ortasından ikiye bölmektedir. Bir bakıma Aristo'nun Ortaçağ'ın tavanına astığı siyah-beyaz evren anlayışı yerine, yeni bilimler ve keşifler öncülüğünde, mesela Kuantum paradigmasıyla, tâ Buda'ya kadar uzanan yeni bir Uzakdoğu referansı oluşturu-

---

25 Mehmet Ali Kılıçbay, "Fakir Akrabanın Talihi", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 58-59; Muhammed Esed, *Mekke'ye Giden Yol*, Çev. Cahit Koytak, İnsan Yayınları, İstanbul, 2005, s. 14-15; Cemal Bali Akal, burada farklı bir yorum getirerek, "Halk desteğinin gerekli olduğunu bilen hükümdar, gücünü ne paralı askerlere ne de soyluların silahlı adamlarına dayandırabileceğini; yeni siyasî birliğin ancak yönetilen kalabalığın silahlandırılmasıyla sağlanabileceğini bilir." der. Akal, *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Yayınları, Ankara, 2005, s. 57.

26 Mahcupyan, *a.g.e.*, s. 97.

27 Hasan Bülent Kahraman-E. Fuat Keyman, "Kemâlizm, Oryantalizm ve Modernite", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 76.

28 Edward W. Said, *Şarkiyatçılık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 194.

29 Mustafa Armağan, "Hayâlî Doğu'dan Hayâlî Batı'ya", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 91.

larak 'Hem o hem de bu' demenin; üçüncü bir yol izlemenin; gri renklerin de tuvale yansıdığı bir tablo çizmenin mümkün olabileceği ifade edilmiştir.[30] E. M. Forster'ın, *Hindistan'a Bir Geçit* isimli romanında kendi şahıslarında Doğu ve Batı algısını taşıyan Aziz karakteri ile Fielding uzlaşmak isterler: "*Niye hemen buracıkta dost olamıyoruz? dedi beriki ötekine muhabbetle sarılırken, Benim istediğim de bu! Senin istediğin de bu!*

Ama atlar istemiyordu, birbirlerinden uzaklaştılar; yeryüzü istemiyordu, atlıların ancak tek sıra aşabilecekleri kayalar çıkarmıştı yollarına; geçitten çıkıp aşağıda Mao'yu gördüklerinde göz erimine giren tapınakları, sarnıç, hapishane, saray, kuşlar, leş, han: Hiçbiri istemiyordu, yüzlerce ses haykırdı, hayır, henüz değil, gökyüzü dile geldi, hayır burada değil!"[31] Galiba "*niye hemen buracıkta dost olamıyoruz?*" sorusunun, en çarpıcı cevabı Rudyard Kipling'in meşhur dizelerinde açığa çıkmaktadır:

"East is East and West is West	(Doğu, Doğu'dur ve Batı da Batı
And never the twain shall meet"	Ve bu ikisi asla birleşmeyecektir)

Maalesef oryantalist algılamada Doğu; saman, tütsü ve mis yağı kokularına karışmış[32], pitoresk sokakları, eli elmas yüzüklü sultanları, beyaz bacaklı mistik kadınları, despotik imanın köleleştirdiği bir takım ezberciler güruhundan fazlası değildir. Ayrıca Şarkiyatçılık/Oryantalizm Doğu'ya ilişkin uçuk-hayâlperest bir bakış değil; "nesillerdir önemli parasal yatırımların yapıldığı, yaratılmış bir kuram ve uygulama bütünü"[33] olarak da görülmüştür. Öyleyse Doğu'dan neyi kastediyoruz? Bizim Doğu'dan kastımız, Oryantalist ahlâkın pasifize ettiği, işe yaramaz ve hantal bir yığın değildir. Doğu coğrafyasının engin sınırları bir tarafa bizim kastımız, çalışmamızın başkarakteri Abdülhak Hâmid'in kendi doğasında ve sık sık eserlerinde

---

30 Alev Alatlı, "Doğu-Batı: İçi Boş Bir Tasnif", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 97-100.
31 Said, *a.g.e.*, s. 255-256.
32 Armağan, "a.g.m.", s. 89-90.
33 Said, *a.g.e.*, s. 16.

boy gösteren bir ruh olarak; İslâm'la buluşmuş bir coğrafyadan neşv ü nemâ bulan Osmanoğulları ailesinin genişlettiği topraklar ve Âsitâne merkezli İmparatorluğun inşâ ettiği kültürel evrendir. Jeneolojik/soykütüksel içeriği zengin, dört başı mamur günleri geride bırakırken kendini hırpalayan, yenidünya sistematiğine birkaç adım geriden ve genelde pek de istemeden ayak uyduran bir coğrafyadan bahsediyoruz. Ve bu coğrafyada yaşamak ondan etkilenmeyi gerektirmektedir: "İlâhî kelâmın tüm büyük tezâhürleri gibi İslâm vahyi de ahlâkî ve sosyal bir düstur anlamıyla yalnızca bir din/religion vaz' etmekle kalmadı, aynı zamanda dünyanın bir kesimini ve bu kesim içinde yaşayanları da değiştirdi."[34] Hâmid'in eserlerindeki Doğu etkisi, üç başlık altında toplanabilir:

Antik Çağ Tarihi

Endülüs Tarihi

Türk Tarihi[35]

Buradan şu yargıya varmak mümkündür: Hâmid, Akdeniz ve Ortadoğu coğrafyasının kültür taşlarını diken Müslüman doğu topluluklarını, İslâm'la buluşarak yüksek bir medeniyet seviyesine ulaşan cihangir Arap Müslümanlarını, nihâyetinde Arap ve İran coğrafyasından süzülen karma-İslâmî kültür ile has Türk kültürü öğelerinin etkileşim içinde olduğu bir Türk-İslâm sentezini kendi Doğu'su olarak seçmiştir.

Bu seçilen mekânlar ve araştıma tekniğimizin öznelliği merkeze konduğunda, tarihin tekerrürden ibâret kabul edildiği[36], bir dizgeden yola çıkmayıp, hermenötik bir tarih anlayışını kendimize ışık kabul ederek, sanatçının en ciddi varlık alanı olan sözel üretiminin, belli merkezlerde toplanmasını dikka-

---

34 Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm ve Bilim*, Çev. İlhan Kutluer, İnsan Yayınları, İstanbul, 2006, s. 3.

35 Geniş bilgi için bkz. Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir, 2002.

36 İtalyan filozofu Giambattista Vico'nun(1668-1744) "corso-ricorso" kelimeleriyle özdeşleştirdiği şey için, "Gelecekte gerçekleşecek bir umut ve inanç yoktur. Kısacası, tarih tekrar eder." der. Özlem, *a.g.e.*, s. 275.

te değer buluyoruz. Nihayetinde Batı ve Doğu kırılışları şairin inanç ve fikir dünyasında görülen çalkantıların kavramsal izdüşümlerdir. Bu izdüşümler hangi coğrafyanın hâkim felsefesine daha yatkınsa biz o yönü bir kırılış noktası kabul ettik.

Çalışmamızın zamansal sınırları, Tanzîmât Fermânı'nın ilan edildiği 1839 tarihinden, Saltanat'ın kaldırıldığı 1922 senesine kadardır. Saltanatın ilgâsı/1922, bizzat olmasa da Cumhuriyet devrini oluşturan fikir katmanlarının köklü dönüşümünü yansıttığından bu aralığı seçtik.

B. Siyasî Tarih Açısından Tanzîmât Mantalitesi

Akdeniz medeniyetinin geometrik hassaslığını gösteren korint başlıklarla tersîm edilmiş, tevhîdi simgeleyen dev mermer burçların ve şaşaalı yüzyılların eskitemediği çınarlarla süslü bir eyvânın içinde bağdaş kuran bir adamın aklına Paris'te kahve içmek tutkusu düşer ya da o tutku bir şekilde adama zerk edilir. *Eyvandaki adam/Hâmid* artık keskin bir hatla ikiye bölünmüştür. O adamın bir tarafı tatmin olsa, diğer tarafı ve ayrıntılarda saklı onlarca taraf kendi içinde muhalif duygular biriktirecektir. Eyvandaki adamın fikri yahut bu adamın temel gerçekliği, bir bakıma Tanzîmât'ın bu adamın dünyasında yarattığı değişim duyguları olarak özetlenebilir.

Nizâm ve tanzîm mastarının anlam içeriğinden oluşturulan "*Tanzîmât*", genel olarak, düzenlemeler anlamına gelir ve bu itibarla dahi tepeden aşağıya bir farklılaştırma grafiğine sahiptir. Elbette Tanzîmât hakkında farklı birçok fikir, yorum ve hükümler vardır. Tanzîmât'tan anladığımızı ortaya koymak için, bu farklı fikirleri ifade etmenin önemli olduğunu düşünüyoruz. Öncelikle belirtmeliyiz ki Tanzîmât, Hristiyan ve Müslüman topluluğun ilk karşılaşma biçimi değildir. Hristiyanlık ve İslâm Dini'nin Akdeniz coğrafyasında iki farklı kültür oluşturmasına rağmen, bazı noktalarda bu kültürlerin birleştikleri görülür: Bu ortak noktalar; alfabe yazısı, metal para, Yunan referanslı ilim ve felsefe, tek Tanrıcı/monoteist bir din algısı olarak hülasa edilebilir.[1]

---

1 Ekrem Üçyiğit, "Akdeniz Medeniyetleri Tarihinde Tanzîmât", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1994, s. 8.

Öyleyse Tanzîmât bu paralelde ne ifade eder? "Tanzîmât, en geniş çevre ve manası ile alınırsa, bir cihan görüşünden başka bir şey değildir. Kendinden evvelki nizâmı beğenmeyen, kendinden sonra kendi kurduğu nizâmı görmek" isteyenlerin[2] bir tercihi; Karlofça'dan beri toprak-güç ve prestij kaybeden bir Devlet-i Aliyye'nin, 16. yüzyıldan beri *Doğu*'dan teknik ve güç bakımından ileri giden ve siyâsî bünyesi ne olursa olsun güçlü bir burjuvazi oluşturan Avrupa'yı takip mecburiyetidir.[3] Bir üst başlık ve ufuk çizgisindeki ideal şeyler olarak; İngiltere seviyesinde para, Fransa kadar bilgi ve aydınlık, Rusya mesâbesinde ordu[4] arzulayan bir algılama ve siyaset şekli olarak da izah edilebilmektedir. Şimdi bu noktada, daha mühim bir soruya cevap vermek durumundayız.

Anlamlandırma çabası içerisinde olduğumuz, Tanzîmât, Meşrûtiyet ve hatta Cumhuriyet'e uzanan tarihsel konjonktürde, incelediğimiz şahıs olan Abdülhak Hâmid Tarhan'ı direkt tarihsel ve sosyal olaylarla ilişkilendirecek miyiz? Hayır, biz farklı bir yol izlemeyi daha anlamlı buluyoruz. Çünkü Abdülhak Hâmid Tarhan, bir protokol adamı ve memur olarak; günü idare etmeyi, bir ekolle yahut bir hareketle direkt aktif ilişki içerisine girmeden, yani tehlikeli sulara pek dalmadan gününü kotarmayı becerebilen bir adamdır. Ayrıca o, daha ilerde belirteceğimiz üzere, bir fikre, bir ekole, bir edebî harekete, siyasal aktiviteye, parti oluşumuna gerçekçi bir gözle bakmaz, daha doğrusu bu şeyleri inandırıcı bulmaz. Yalnızca kişilerin macerasını ilgi çekici bulan bu adamı, toplu hareketlerin mihverinde değerlendirmek pek doğru olmayacaktır. O, bir ekolün içinde zikredilir, üst kademeden meşhur bir Yeni Osmanlı'yla sıkı fıkıdır; aynı zamada, daima II. Abdülhamid'in

---

2 Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Tanzîmât'ta İçtimâî Hayat", *Tanzîmât (Komisyon)*, MEB, İstanbul, 1999, II/621.

3 A. H. Ongunsu, "Tanzîmât ve Âmillerine Umumî Bakış", *Tanzîmât (Komisyon)*, I/1-3.

4 Gökhan Çetinsaya, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzîmât Zihniyeti", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/57.

memuru, kadınların ismini heyecanla andığı biridir. Lakin hep kendine sadık kalmayı başarmış, deyim yerindeyse, tam olarak hiçbir şeye kendisini kaptırmamıştır. İşte bu sebepten ötürü, biz, siyasal tarihi yalnızca okuyucunun haritasında bir siluet oluşturmak ve özellikle Abdülhak Hâmid Tarhan'ın hayatını, şahsını ve metafizik kavramları anlama biçiminin oluşmasını sağlayan etmenlerin genel karakteristiğini gösterebilmek için, kısmen detaylandırarak ve direkt şahısla bağlamadan anlatmaya çalıştık.

Yeniden konuya dönecek olursak, Tanzîmât, bazen iktisadî ve sosyal temelleri yıkılmaya yüz tutmuş bir Devlet-i Aliyye'nin, yeni prensipler edinerek siyasî geleneğini değiştirme süreci[5], yahut III. Ahmet (1703-1730) devrinden beri "kılık-kıyafet, matbaa, askerlik, vesâir sahalarda görülen Batı tesirinin, politik-sosyal ve kültürel sahaları da içine alarak"[6] genişleyen resmî bir dönüşüm biçimi olarak serinkanlı bir şekilde tarif edilebilmektedir. Bazen de Tanzîmât'ı gerçekleştiren seçkin zümrenin –ki Tanzîmât bir bakıma vezirlerin de tarihi sayılabilir- kişiliklerindeki faydacı-muhafazakârlık dilemmasının bir sonucu olarak; topluma tepeden inen dayatmacı tavırları[7]; teklifçi-tavizci ve teokratik-gelenekçi fakat *daima araştırıcı ve Batıcı damgasını vuran* bir zihniyetin[8] ve aslında II. Mahmud'dan beri süregelen değişimin nev-usûl bir mahsulü olarak da keskin hatlar çizilerek tarif edilebilmektedir.

Bu değişim/dönüşüm sürecini etkileyen temel duygu bağlamında Daryush Shayegan, "Müslümanları etkileyen şey, geç kalışın gerçekliği olmuştur" der ve İslâm dünyasının dünyevîleşme projesini, yeniden doğuş/*Nahda* ve devrimler çağı/*Sev-*

5 Halil İnalcık, "Tanzîmât Nedir?", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık)*, Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, s. 14.

6 Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 68.

7 İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 13.

8 Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'nin Siyâsî Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 29.

re olarak iki kısma ayırır.[9] Bu ayırım tam da araştırmamızın zamansal ve olgusal gerçekliğine, *"Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e"* diyebileceğimiz noktaya isabet eder. Padişahlar üzerinden bir devletin siyasetini anlatmayı, kronolojik takip yapabilmek için gayet mantıklı bir yol olarak kabul etmekle birlikte; biz, dönemlere damgasını vurmuş kalburüstü olaylar ve sürecin inşâ ettiği nev-endâm kavramlarla bir izah denemesi yapmaya çalıştık. Bu tarzın diğerinden farkı, tam bir tarihî sıra gözetmemesi olacaktır. Bu noktada Tanzîmât Fermanı'nın tahliline geçmeden birkaç hâdise ve kavrama değineceğiz.

Bunlardan ilki Nizâm-ı Cedîd'tir. Nizâm-ı Cedîd/Yeni Düzen kavramını ilk defa kullananın İbrahim Müteferrika olduğu dile getirilmiştir. Kastedilen yeni nizâmın odak noktası elbetteki askeriyedir. *"Usûlü'l-hikem fî nizâmi'l-'âlem"* isimli risaleyi kaleme alan İ. Müteferrika, bu eserdeki yazılarında Avrupa devletlerinin güçlenmelerinin nedenlerini araştırmak gerektiğinin altını çizmiş ve Osmanlı'nın kalkınması için nelerin yapılması gerektiği konusundaki düşüncelerini dile getirmiştir. Yazar eserinde, Avrupa'daki askerlik kurumlarını ve tekniklerini ifade etmek için Nizâm-ı Cedîd kavramını kullanmıştır.[10] Bu yeni düzen arayışı bağlamında, Tanzîmât Fermânı'na dönecek olursak, İmparatorluk, önünde tatmin edilmesi gereken iki taraf, ya da en azından tatmin olmayacak bir taraf olduğu için; askeriye, eğitim, hukuk, ekonomi alanlarında *ikili bir yol*, belirginleşemeyen bir usûl takip etmek durumunda kalmıştır. Gerçi bazı yabancı diplomatlara göre böyle olması da çok doğaldır: "Türkiye'de ilk ıslahata nizâm adı verilmiştir ki Fransızca'da *ordré* demektir. Bu kelime dikkate değerdir, çünkü karşıt anlamda *desordré* yani *nizâmsızlık* kelimesi Müslüman ahlâkını çok doğru olarak tasvir eder."[11]

---

9 Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s. 59.

10 Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 53-54.

11 Engelhardt, *Tanzimat ve Türkiye*, Çev. Ali Reşad, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 446.

Gülhâne Hattı, Tanzîmât-ı Hayriye adı verilen ıslahat hareketlerinin ilanını ifade eden bir irâde-i seniyyedir. Mustafa Reşit Paşa (ö. 1858) tarafından yazılmış ve Gülhâne meydanında devrin büyükleri, resmî teşekkül mümessilleri ve kalabalık bir halk kitlesi huzurunda okunmuştur. (26 Şaban 1255 ve 3 Kasım 1839).[12] Fermân için *charté* tabiri kullanılabilmektedir. Ayrıca Avrupa'daki hükümdarların kendi iktidar alanlarıyla, tebaaları arasında yapılan ya da bu tarz değişiklikleri vaad eden hukukî müeyyideleri sebebiyle ve hükümdarı sınırlayıcı tarafıyla âdeta bir senet/*carta* olarak tavsif edilmiştir.[13] Fermânın ikili dediğimiz içeriğine değinmeden önce fermânın bânisi Mustafa Reşit hakkında bir öngörü oluşturmaya çalışalım.

13 Mart 1800 (h. 16 Şevval 1214) tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen Mustafa Reşit, II. Bayezid evkâfının rûz-namçecisi Mustafa Efendi'nin oğlu olup,[14] II. Mahmut ve Abdülmecid dönemi içerisinde cereyan eden neredeyse bütün siyâsî hareketliliğin içinde yetişen bir şahsiyettir.[15] Fransız İhtilali'nin mutlakıyet rejimini devirmesinin akislerini ve meşrutî idarenin İngiltere'deki işleme biçimlerini 1830'larda yakînen tanıma fırsatı bulan Reşit Paşa[16], Tanzîmât'ın ilanından üç ay önce Londra Hâriciye Nâzırı Palmerston'la yaptığı mülakatın neticesinde, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa tehlikesi karşısında İngiltere'nin tavrının düvel-i muazzamadan tarafa olacağı sözünü alır ve asıl meselenin günden güne yıkılan İmparatorluğun şartlarını iyileştirecek, "les maux d'une tyrannie insupportable/dayanılmaz istibdâdın acılarının önüne geçebilecek bir *charté*" ortaya koymak olduğunu belirtir.[17] Bu fik-

---

12 Yavuz Abadan, "Tanzîmât Fermânı'nın Tahlili", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, I/37-38.

13 Berkes, *a.g.e.*, s. 214; Abadan, "a.g.m.", s. 44.

14 Cavit Baysun, "Mustafa Reşit Paşa", *Tanzîmât*, MEB, II/723; Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Çev. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2000, s. 106.

15 Baysun, "a.g.m.", s. 723.

16 Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1999, V/169.

17 Şerif Mardin, "Tanzîmât Fermânı'nın Manası Yeni Bir İzah Denemesi", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, s. 93-94.

ri, realiteye çevirmek rolünü üstelenen Reşit Paşa, Pozitif felsefenin de kurucusu kabul edilen August Comte'un dikkatini çeker. August Comte, Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı samimi mektupta, paşanın takip ettiği yolun üniversal çizgiye uygun olduğu ifade etmiştir: "... Sizin yönetiminiz burada yenilikçi bir sultanın cesûrâne ilk defa yaptığı teşebbüsü akıllıca devam ettirerek şerefli bir pay alıyor... Gerçek bir filozofu, Doğu'da da Batı'dakinden daha az beklemeyen zihinsel ve toplumsal yenileştirmenin sistematik teklifini size arz etmeye karar verdiren özel sebepler bunlardır." [18]

Bu noktada Tanzîmât'ın genel ilkelerine değinelim: Meşhur fermanın birinci bölümünde Osmanlı'nın bunca yüzyıldır dirayet göstermesinin tek sebebinin, Kur'ân'ın hükümlerine tam riâyet olduğu; ikinci bölümde, Osmanlı'nın yüz elli yıldır süren düşüşünün şeriata ve kanunlara, doğru riâyet edilmemesi olduğu açıklanmış; üçüncü bölümde, Allah'ın inâyeti ve Peygamber'in yardımıyla nizâmı sağlayacak yeni bazı kanunların prensipleri vaz' edilmiştir. Bunlar temel noktaları itibariyle;

Müslüman ve Hristiyan bütün tebaanın ırz, namus, can ve mal güvenliğinin sağlanması,

Verginin düzenli usûle göre ayarlanması ve toplanması,

Askerlik ödevinin düzenli bir şeklinin olması[19] maddeleriyle özetlenebilir.

Burada yeniliği düzenleyecek ve denetleyecek en önemli organ ikili bir yapıya sahiptir ki, bu noktada Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye, Danıştay ve Yargıtay yetkilerini üstlenmektedir.[20] Artık Batı'nın laik sisteminin değer kazanmaya başladığı[21] bu yeni evrende, ikili/dualist tavır neredeyse bir mecburiyet hâline gelmiştir. N. Kemâl (ö. 1888) bu realiteyi şöyle ifade eder: "Vâkıa zâhirine bakılsa herkesin hayatına, malına,

---

18 Murtaza Korlaelçi, "Bazı Tanzîmâtçılarımızın Pozitivistlerle İlişkileri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, s. 31-32.
19 Karal, *a.g.e.*, V/170-171.
20 Tunaya, *a.g.e.*, s. 31.
21 Karal, *a.g.e.*, V/173.

ırzına, kâfil olmak için yapılmış zannolunur. Fakat hakîkat-i hâlde devletin hayatını temin maksadıyla ilan olunmuş idi."[22]

Bu zâviyeden bakıldığında Islahat Fermânı'nın da iç dinamikleri *çırpınış* ve *değişim* parametreleriyle açıklanabilir. Bu tepeden inme değişimlerin en mühim sebeplerinden birinin, Tımar usûlünde sürgit devam eden olumsuzluklar ve yıpranmışlıklar olduğu ifade edilmiştir: "Osmanlı İmparatorluğu'nun en kuvvetli temel taşı olan bu Tımar sistemi, 16. yüzyıl ortalarında devlete iki yüz bine yakın talim görmüş mücehhez asker temin ederdi. Bu zamanda bütün ulûfeli asker 41.000 kadardı."[23] Ocakağaları, saray eşrâfı, beylerbeyleri, sancak beyleri tımarları kendi akrabası için bir ihsân-ı şâhâne gibi kullanmaya başladıklarında, doğal bir reaksiyon olarak, ahâli üzerine binen yüksek vergiler, halkın devlete olan güvenini de sarsmaya başlamıştır. Nihâyetinde ulûfeli/profesyonel-yatılı askerin çoğalması neticesinde, içeride dönen para ve ün taksimi de hızlanmıştır. Hareketli-kendini devindiren bir asker yerine *sırtını devlete dayamış* bir ulûfeli kendi içinde tekelleşmeye başlamıştır. Bu meseleyi değerlendiren II. Mahmud, orduyu lağv etmesinin ardından, askerî sahada yeni bir ordu tesisi (Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye); Avrupaî kıyafet, ilk tedrisâtın mecbûrî tutulması, Karantina usûlünün getirilmesi, ilk resmî gazete, Harbiye ve Tıbbiye okullarının tesisi, Avrupa'dan gelen kumaş ve bazı mallara kota uygulanması[24] gibi yenilikçi-atılımcı bir siyaset biçimi geliştirmiştir.

Müsâdere sistemini de kaldıran II. Mahmud şu sözleriyle kendi siyasî faaliyetlerinin ana hedefini çiziyordu: "Bundan böyle saltanatın millet için bir dehşet, bir korku kaynağı değil; fakat bir destek olmasını istiyorum. Bunun için kişinin malına devletçe el konulması geleneğini kaldırıyorum."[25] *Müslüman'ı câmide, Hristiyan'ı kilisede, Yahudi'yi havrada fark ederim*, diyen

---

22 Nâmık Kemâl, *İbret*, No: 46, 4 Ramazan 1289 (5 Teşrîn-i Sânî 1872).
23 İnalcık, "a.g.m.?", s. 17-18.
24 Geniş bilgi için bkz. Karal, "Tanzîmât'tan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, I/26-29; Karal, *Osmanlı Tarihi*, V/142-164.
25 Karal, *a.g.e.*, V/152.

II. Mahmud'un ardından, Reşit Paşa Tanzîmât Fermânı gibi hak-adalet-özgürlük tabanlı bir *charté* hazırlamış ve belki kısa vadede Mısır sorununu da halletmeyi hesap etmiştir. Bununla birlikte, Islahat Fermânı'nda farklılaşan nokta, Tanzîmât'ın beyni diyebileceğimiz Mustafa Reşit Paşa'nın dahi bu yeni düzenlemeyi hoş karşılamayışıdır. Islahat Fermanı, Mustafa Reşit Paşa'nın bir hegemonya, aceleye getirilmiş siyâsî bir hamle; İzmit Metropoliti'nin, fermânın okunduktan sonra içine konduğu atlas keseden bir daha çıkarılmaması için Cenâb-ı Hakk'a dua ettiği bir belalı bir senet[26]; Nâmık Kemâl'in "... Şimdi Hristiyanlar yalan- gerçek devlete her ne arz ederlerse hak kazanıyorlar çünkü esas idare fâsid..."[27] diyerek eleştiri merkezini Devlet-i Aliyye'nin bizzat kendisine döndürdüğü bir belge olarak görülebilmektedir. Sanıyoruz ki, Islahat Fermanı'nı anlamanın yolu, yine vezirlerin hareket tarzını anlamaktan geçmektedir. Bu bağlamda Fuad (ö.1868) ve Âli Paşa (ö.1871)lara kısmen de olsa değinmek istiyoruz.

Devlet içerisinde saray grubu ve hâriciyecilerin vezirlik pâyesi üzerinde verdikleri kavganın, aynı zamanda İmparatorluğun siyâsî hayatının koordinatlarını içerdiği ifade edilmiştir.[28] Bir çeşit dualite doğal olarak devletin vicdânî mayasına nüfûz ederken, "Tanzîmâtçı devlet adamlarının uygulamaya koydukları her yenilikte kâide-i tedric dedikleri ılımlı bir yol izledikleri açıktır. Bu ılımlılık kaidesini, birbirlerinin radikal uygulamalarını frenlemek kadar, Avrupa devletlerinin önerilerini görünüşte kabul edip sonra hasıraltı etmek veya kendilerine göre değiştirerek uygulamak biçiminde yürütmüşlerdir."[29] Bu bağlamda ilk ve ikinci kuşak addedilen Tanzîmât adamları-

---

26 Karal, *a.g.e.*, VI/7-10.

27 Nâmık Kemâl, *Makâlât-ı Siyâsiyye ve Edebiyye*, Selânik Matbaası, İstanbul, 1327, s. 169.

28 Butrus Ebu Manneh, "Âli Ve Fuad Paşaların Bâb-ı Âli'deki Nüfuzlarının Kökleri(1855-1871)", Çev. Fatih Yeşil, *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, s. 326-327.

29 Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, s. 109.

na karşı sistematik eleştirinin 1860'larda başladığı[30] ve benzer hareketlerin Fransa içinde *Jeune-France*, İtalya sathında *Jeune-İtalie*, Almanya toprakları içinde *Jeune-Alenogre* ve nihâyeten İngiltere'de *Jeune-Angleterre* isimleri altında var olduğu; politik ve edebî tarzıyla dikkat çeken bu siyâsal mücâdelenin, Osmanlı toprakları için örnek teşkil ettiği, böylece yeni bir tarihî dönemece girildiği ifade edilmiştir.[31]

"Jön Türk kimdir? Acziyete dayanan yapıları sebebiyle bir üst tabaka meydana getiren siyasî ve idarî kadroyu mutlakıyetin zincirlerinden kurtararak"[32] parlamenter/meşrûtî bir üst yapıyı destekleyen bir teşekkül olarak yorumlanabilir. Tanpınar, Yeni Osmanlı Cemiyeti'nin psiko-sosyal macerasını oluşturan hakikî sebeplerin, onların doğdukları yüzyıl ile ilgili olduğunu belirtir. 1826-1840 seneleri arasında doğan bu gençler, okuma-yazma öğrenen, yabancı dil bilen ve değişim evrelerinin üçüncü nesli olarak; devlet-iktidar-monarşi-meşrûtiyet gibi kavramları hafızalarına hemen alabilmişler ve belki de bu şeyleri bir çırpıda takip edebilmişlerdi. Bu karmaşık yapıları sebebiyle, cemiyetlerin tam bir kritiği ve incelediğimiz şahsı, buradaki grafiklerle ilişkilendirmenin tam bir sonuç vermediği kanaatindeyiz. Daryush Shayegan bu sorun için, *yama* tabirini kullanmıştır: "Yamalama, eşbiçimlilik eksikliğini silmeye ve çok biçimli iki paradigmayı (*bu noktada mutlakıyet ve meşrûtiyet düşünülebilir y.n.*) epistemolojik olarak uzlaştırmaya çalışır; eski ve yeni paradigmaları, onları birbirinden farklılaştıran duraklamalardan ötürü ortak ölçüsüz hâle gelmişlerdir."[33]

Mutlakıyetin payandaladığı bir meşrûtayı izaha çalışan Yeni Osmanlı Cemiyeti'nin üye sayısı 245'e yükselirken, devletin önemli kademelerindeki şahıslar, derneğe gelip gidiyor ve hatta Fuat Paşa'nın dahi cemiyete ilgi duyduğu ifade ediliyor-

---

30 Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 13; İhsan Sungu, "Tanzîmât ve Yeni Osmanlılar", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II/777.

31 İhsan Sungu, "Tanzîmât ve Yeni Osmanlılar", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II777.

32 Mardin, *a.g.e.*, s. 13.

33 Shayegan, *a.g.e.*, s. 85.

du. 1867'de cemiyet üyelerinin haklarında takîbât ve tevkîfât başlayınca, cemiyetin üyeleri, malî bir kaynağın ve sükseli bir şahsiyetin kanatları altında yaşamak mecburiyetinde kalmışlardır. Mısırlı Hıdiv İsmail Paşa'nın kardeşi Mustafa Fazıl Paşa'nın hıdivliğe geçmek ümidi; İsmail Paşa'nın, Âlî ve Fuad Paşalarla dostluğu sayesinde değiştirilen fermân hükümlerine istinâden kaybolup gider[34] ve "Şubat 1867'de Âlî Paşa[35] tekrar sadrazam olunca, derneğin ileri gelenlerini sürgün eder. Bunun üzerine Mustafa Fazıl Paşa, Ziya Paşa, Nâmık Kemâl ve Ali Suâvî'ye mektup yazarak Paris'e davet eder. Böylece dernek İstanbul'dan sonra Paris'i merkez edinir."[36] Merkezini değiştiren derneğin fikrî temelleri de aynı yönde değerlendirilebilmektedir: "Genç Osmanlıların fikirleri açıkça başka kaynaktan çıkmadır ve bunların çıktığı kaynağı anlamak kolaydır. Montesquieu'nun hukûkî, Rousseau'nun siyasî, Smith ve Ricardo'nun iktisâdî görüşleri onların temelini teşkil ediyordu."[37] Bu dönüşümün ilk kuşağının Hâmid'in hocaları olduğu göz önünde bulundurulursa, devrin kendi insanını yarattığı ve önceki devirle yeni devrin çatışmasının doğal gerçeği, bir defa daha su yüzüne çıkmaktadır. Örneğin, Yeni Osmanlı'nın karakteristik özelliklerini ifâde eden gazetenin ilk nüshası 29 Haziran 1868'de çıkar ve 63 sayı yayın hayatına devam eder: Hürriyet, daha sonra *İbret* gazetesi sahnedeki yerini alır. Bu noktadan sonra, Yeni Osmanlı hareketi için, en çok Nâmık Kemâl[38] ismi ön plâna

---

34 Karal, *a.g.e.*, VII/300-304.

35 "Âlî Paşa'nın Bâb-ı Âlî'de kurduğu otoriter yönetimden nefret edenler '*istibdât*'tan söz etmeye başlamışlardı. İstibdât sözü, despotizm karşılığı kullanılır olmuştu. Oysa daha elli yıl önce bir Osmanlı efendisi için istibdât, İslâm ülkesindeki bir yöneticinin olağan yönetimini ifadede kullanılabilecek bir sözdü." İlber Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, Merkez Kitaplar, İstanbul, 2007, s. 27.

36 Korlaelçi, *Pozitivizmin Türkiye'ye Gelişi*, Hece Yayınları, Ankara, 2002, s. 167.

37 Lewis, *a.g.e.*, s. 171.

38 Mehmet Nâmık Kemâl 26 Şevval 1256(21 Aralık 1840)'da Tekirdağ'da dünyaya geldi. Dedesi Şemseddin Bey'in babasının hanımlarından biri, III. Ahmed'in küçük kızı Ayşe Sultan olması hasebiyle Osmanlı hânedânının akrabasıdır. Çocukluk hayatı dedesi Abdüllatif Paşa ailesi yanında geçtiğinden, terfi ve azillerin bolca olduğu bu dönemde dedesinin yanı başında on yedi sene boyunca Memâlik-i Osmâniye'nin birçok yerini gezmiştir. "*Ben anamdan doğdum doğalı gezmeye* alıştım" diyen şairin psikolojik ikliminde, Karadeniz

çıkar. Abdülhak Hâmid'in üstadı kabul ettiği, Nâmık Kemal[39] bahsettiğimiz gerginliği –ardıl zaman paradigmalarının çatışması bağlamında- yaşayanlardan biridir: "Filhakika Şinâsi ile tanıştıktan ve eski şiirin dünyasını bıraktıktan sonra dahi Gâlip Bey'in şiirinden gelen tasavvûfî lügat, bu şiirin dayandığı hayâl sistemi ve davranışlar, onda uzun zaman asıl şahsiyeti idare eden bir esas zemin gibi devam edecektir."[40]

Denilebilir ki tarihe yapılan kronolojik izdüşümler, *kültürel ilişkilerin* harmanlandığı insan dünyasının giriftliğini yansıtmaktan âciz olabilmektedir. Çünkü hâkim sistematik algılama, devrin kendi şahsiyetini içinde barındıran öz kimliği, yani devrin paradigması; zamanın ve şartların kendisine sunduğu önermeleri bir çırpıda kabul edebilecek bireyler bulamaz. İnsanın eski geleneği daima yenisine karışarak varlığını bir şekilde devam ettirmektedir. Baktığımız cephe itibariyle şöyle bir yargıya varmak da mümkündür: Gelenek kalın damarlı bir hattır ve geleneğin tabusunu devirmek istidâdı yine geleneğin eğittiği, âdeta sistemin çıktısı diyebileceğimiz insanın ürünüdür. Farklı olan söz ve eylem önce yabanıl bir şey gibi çemberden/merkezden uzak tutulmaya çalışılsa bile, geleneğin muhâlifinin tekrar bir gelenek olması muhtemeldir. O halde gelen şeyin *gelenek* olma ihtimali gözden kaçırılmamalıdır.

Değişen onca şeye rağmen, Batı'ya doğru yol alan bu ilk kuşaklar, Osmanlıdır, vakurdur ve elbette hırsları da vardır. Mesele ne olursa olsun, fikirlerinin kaynağı Osmanlının köklerinde ve inandıkları dinde gizlidir. Nâmık Kemâl zaten meselelerin çözümünü hep mazinin köklerinde ve metafizik bir kulvarda arar: "Ey mösyöler, din var iken terakkî olamıyacağını siz neden bildi-

---

sahillerinin dalgalanmaları ve Kırım Muharebesi boyunca iskân ettikleri Kars şehrinin Şarkî duygulanımları hissedilecektir. Sofya'da kaldıkları dönemde – ki bu sırada on altı yaşlarındadır- şair Binbaşı Eşref Bey, şiirlerine istinâden kendisine "*Nâmık*" mahlasını vermiştir. Ömer Faruk Akün, "Nâmık Kemâl", *DİA*, İstanbul, 2006, XXXII /361-363; Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 342-343.

39 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 226-228; Karal, *a.g.e.*, VII/307.

40 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 343-344.

niz? Acaba tâbi olduğunuz mezhebin ahkâmından hiç haberiniz var mıdır? Bizde 'indallah ve 'indennâs her fiilinden mesul olan erbâb-ı hükûmeti papalar gibi masum mu kıyâs ediyorsunuz? Ulemâyı papazlar hükmünde mi tutuyorsunuz? Neden korkuyorsunuz? Hristiyanlara zulmetmekliğimizden mi? Bilin ki dinimizin ahkâmına göre hukukça herkes müsâvîdir."[41]

Yeni Osmanlıların ve ardından Jön Türklerin, doğdukları yeri ıslâh maksatlı kritik etme çabaları, bir taraftan da yapılması gerekenlerin öncelenmesi olarak görülebilir. Meşrûtiyet fikri ve realitesini anlamak için direkt olarak II. Abdülhamid'in şahsından ve ef'âlinden hareket etmek yerine; baştan beri vurguladığımız devrin dualitesine binâen, dönemin mühim iki paşasının; yani Ahmed Cevdet (ö. 1895) ve Mithat Paşa (ö. 1884)'nın siyasal portrelerinden ve olabildiğince "Meşrûtiyet" paradigması çerçevesinde devre paralel ve muhâlif duruşlarını anlamaya çalışacağız.

23 Aralık 1876: Eli, şimdi ve uzun bir gelecekte Osmanlı'dan dan daha güçlü olanların –İngiltere, Fransa, Rusya, Avusturya, Almanya, İtalya- yapılacak ıslahatları görüşmek maksadıyla Tersâne Konferansı'nda toplandıkları o gün, Hâriciye Nâzırı Mehmet Esad Saffet Paşa, bir anda dikkatleri dağıtan top atışlarını şöyle izah etmişti: *Bu sesler Osmanlı ülkesinde Kanûn-ı Esâsî'yi ilan etmektedir*. Şu var ki elçiler bu yeni haberle pek ilgilenmemişlerdir. Bir taraftan da *ol*-ması için *ol*-durulan siyâsî eylem tarzı daha en baştan iflasını açıklar gibidir.[42] Gerçi I. Meşrûtiyet'in amacı, diğer taraftan gerçekçi bir amaçtır. Devlet-i Aliyye'nin mevcut sınırlar içinde varlığını koruyup devam ettirmesini sağlamaya[43] çalışmaktadır: "1876 sisteminin kurduğu anayasa, müesseseleri o şekilde sahiplenmiştir ki demokratik (seçimle kurulmuş) organın (Meclis-i Mebûsân'ın) yetkileri, demokratik bir usûlle kurulmamış (doğrudan doğruya padişah tarafından teşkil edilen) organlar tarafından durdurulabiliyordu."[44]

---

41 Nâmık Kemâl, *Hürriyet*, No: 11, 20 Cemaziyelevvel, 1285/7 Eylül 1868.
42 Karal, *a.g.e.*, VIII/224-230; Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'nin Siyâsî Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, s. 38.
43 Karal, *a.g.e.*, VIII/241.
44 Tunaya, *a.g.e.*, s. 39.

Bununla beraber Meşrûtiyet'in mühim addedilmesi, bir halk hareketi olarak yahut ortak aklın siyâset yapmasıyla değil de; anayasal değişimlerin ve gelişimlerin iptidâsı, mutlakıyete karşı muhâlif bir reel-politik hareketinin nüvesi olarak da ilişkilendirilebilmesindendir.[45]

Görüyoruz ki sistemler, kendi neslini inşâ etmekte gecikmemiştir. İncelemeye çalışacağımız ilk paşa olan Ahmet Cevdet Paşa'nın hayatı etrafında yetiştiği devrin eğitim biçiminden diğer yönlerine kadar bütün tesirlerini görmek mümkündür.[46] Cevdet Paşa'nın görev cetvelini art arda yazmak dahi ciddi bir dokümantasyon istemektedir. Bulgaristan'ın Lofça kasabasında doğan (1823) ve asıl ismi Ahmet olan bu şahıs, Cevdet mahlasını şair Süleyman Fehim Efendi'den almıştır. Fuad Paşa'yla ortak gazeller yazan Ahmet Cevdet Bey[47], Mustafa Reşit Paşa'ya kasideler sunan ve onun *sâdık izdeş ve yandaşı* olarak da tarif edilebilen biridir.[48] 13 Ocak 1866'da kazaskerlik pâyesi vezârete çevrilerek deyim yerindeyse *efendi*likten alınıp *paşa*lığa geçirilen[49] A. Cevdet Bey, Tanzîmât ricâlinin *devlet-i ebed-müddet* düşündükleri Devlet-i Aliyye fikri çerçevesinde, devletin işlevsel veçhesini iki maddede toplamıştır: *İhkâk-ı hukûk-ı ibâd* (Tebaanın hakkının yine devlet tarafından temini) ve *Hıfz-ı bilâd* (Toprakların/eyâletlerin korunması).[50]

Öncelikle değerlerin korunup, hakların teslimini gözeten bir anlayışta olan Cevdet Paşa'nın bizce beslendiği fikrî kaynak, İslâm Dini'nin özünde yer alan gerçek hürriyet sebebiyle, Batı paradigması çerçevesinde direkt kopyalamaların pek bir anlam ifade etmeyeceği; bu sebeple, Reşit Paşa ekolü dairesinde ve Tanzîmât *chart*ında ifade edilen *Şer'-i Şerif*'e uygunluk formülü doğrultusunda pekâlâ sorunların çözülebileceği düşün-

45 Sander, *a.g.e.*, s. 317.
46 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 159.
47 Yusuf Halaçoğlu-M. Akif Aydın, "Cevdet Paşa", *DİA*, İstanbul, 1993, VII/444.
48 Christoph K. Neumann, "Tanzîmât Bağlamında Ahmet Cevdet Paşa'nın Siyâsî Düşünceleri", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, I/83.
49 Halaçoğlu-Aydın, "a.g.m.", s. 444.
50 Neumann, "a.g.m.", s. 86-87.

cesidir. Belki de böyle bir tercih yapışı, şahsiyetinin dayandığı temel gerçeklere dayalı psikanalitik bir yorumla da açıklanabilir: "O bir teceddüdün adamıdır. İlk gençlik seneleri Fatih Câmii ile Murat Molla dergâhı arasında sallanır. Ondan sonra Reşit Paşa konağındaki hayatın, Reşit Paşa'ya olan sevgisinin, dünya işlerine merak ve tecessüsün, kendini sürüklediği yolda, kat'i dönüş kararını her an geciktirecek bir eşikte imiş gibi, kararsızlık içinde yaşadığı seneler gelir."[51]

Reşit Paşa'nın geleneksel çizgiye doğru çekmeye çalıştığı *Batı* anlayışına karşın Mithat Paşa, yönünü biraz daha Batı'ya çevirerek geleneksel çizgiyi değiştirmek isteyen bir resim çizer. Bir taraftan da Mithat Paşa (1822-1884), Yeni Osmanlı Cemiyeti'nin öncül şahsiyetlerinin, makam itibariyle hem paralelinde hem de karşısında olabilmiş bir insandır. İbnülemin'in ifadesiyle *"Harbe'z-zaman"* ve *"Bi'z-zarûre"*[52] sadrazam mevkiine getirilen Mithat Paşa'nın altta değineceğimiz macerası daha en başta tehlikeli kavisler çizer. Asıl adı Ahmet Şefik olup Divân-ı Hümâyûn Kalemi'nde "Mithat" mahlasını almıştır. On yaşında hafızlığını bitiren Ahmet Şefik'in ilmî hüviyeti daha ziyâde klasik medrese usûlünün çizgisinde devam etmiştir.[53] Özellikle taşradaki başarılı görev ifasıyla Âli ve Fuat Paşaların da dikkatini çeken Mithat Bey, Reşit Paşa'nın ölümünden sonra Fuat Paşa'nın himâyesinde 1858 yılında altı aylık bir Avrupa gezisine çıkar. Paris, Londra, Brüksel ve Viyana'yı gezen Mithat Bey Fransızca'sını da ilerletme imkânı bulur. Bürokratik kariyerinin ikinci aşaması Niş Eyâleti Valiliği; üçüncü aşaması 1868'de kurulan Şûrâ-yı Devlet'in başına getirilmesiyle devam eder.[54]

---

51 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 165.

52 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *Son Sadrazamlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982, I/117.

53 Gökhan Çetinsaya-Şit Tufan Buzpınar, "Midhat Paşa", *DİA*, İstanbul, 2005, XXX/7.

54 Görevleri hakkında geniş bilgi için bkz. Çetinsaya, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzîmât Zihniyeti", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, I/60-63; Çetinsaya-Buzpınar, "a.g.m.", s. 7-8; Lewis, *a.g.e.*, s. 162-163.

1875 senesi kışında İngiliz Elçisi Sir Henry Elliot'a grubunun amacını; gittikçe kendini tüketen Devlet-i Aliyye'nin kurtuluş çaresini, ekonomik bir payanda üzerinde kurgulamak, bakanlara husûsan parasal meselelerde şeffaf bir politika takip ettirmek olduğunu ifade eder. Ayrıca o, bakanların, Millî Halk Meclisi'ne karşı sorumluluk bilincini unutmadan; Tanzîmât Fermânı'ndan beri vurgulanan sınıf-din farklılıklarını ortadan kaldırabilmek ve gerçek bir parlamento yapısı oluşturmak için *'adem-i merkeziyet* fikri esasınca, valiler ve yönetimler üzerinde küçük kontrol noktaları oluşturarak hareket edeceğini ifade etmişti.[55] Kurtuluş reçetesinin sacayakları belliydi: Meşveret, iktisâdî düzenleme, askeriyeyi ıslâh.[56]

Devlet-i Aliyye, dev bir gelenekti.[57] Öyle üç beş nasihat ve musibetle temel örgüsünü değiştirmesi düşünülemezdi. Şu veya bu şekilde bir anayasa gerçeği vardı. Gerçi Ziya ve Nâmık Kemâl Beyler: *"Biz öyle pejmürde kanun istemeyiz"*[58] deseler de, artık yeni bir dönemece girilmişti: "Osmanlı Devleti'nde de Kânûn-ı Esâsî ne Abdülhamid II'nin şahsî bir lütfu ve ihsânı, ne de yalnız Mithat Paşa'nın engin ehemmiyetinin eseridir. Her iki devlet adamını bu işi yapmaya sevk eden tarihî, içtimâî, fikrî ve siyâsî kuvvetler *–bu kuvvetler bağlamında hatırlatmalıyız ki meclis, Âyan ve Mebûsân olarak, devrin dualitesine paralel bir yapı arz eder y.n.-* vardır."[59] Özellikle, haylidir devam eden Rus tehlikesi sebebiyle hızlanıveren ve Sultan II. Abdülhamid'in, uygar

55 Lewis, *a.g.e.*, s. 163.

56 Karal, *a.g.e.*, VIII/6.

57 Bu bağlamda Tanilli'nin yorumu zikredilebilir: "XVII. yy.'ın sonlarından beri gerileyiş hâlinde olan Osmanlı İmparatorluğu, XIX. yy.'da yine de Müslüman devletlerarasında en büyüğü ve en saygın olanıdır. Mısır gibi vergi veren ülkeler de eklendiğinde, imparatorluğun 6 milyon kilometre genişliğindeki alanı, Balkan yarımadasından Hint Okyanusu'na, Kafkaslardan Trablusgarb'a değin yayılmaktadır; onlara, Güneydoğu Asya'nın bir bölümünü, Kuzey Doğu Afrika'yı ve bütün bir ön Asya'yı da Ortadoğu'ya katmalıdır. Nüfusu, 1890'da 40 milyona erişmese de, eski kıtanın bağrında, özellikle de Akdeniz'den Güney Asya'ya giden yollarda, başta gelen bir durum olduğundan, *uluslararası* ilişkilerde büyük bir rol oynar." Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası (19. Yüzyıl: İlerlemenin Çelişmeleri)*, Adam Kitabevi, İstanbul, 2004, V/374-375.

58 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *a.g.e.*, III/316.

59 Karal, *a.g.e.*, VIII/228.

devletlerin ilerlemelerinin nedeni olarak, genel iş ve kanunlarının ortak kanaate/rey birliğine dayandığı fikrinden hareketle, "Memleket kanunlarının genel fikirlere dayandırılmasını en gerekli gördüm ve Kanûn-ı Esasî'yi ilan eyledim"[60] diyerek ifâ ettiği bir süreçtir. Fakat İstanbul'un kapısı sayılan Ayastefanos/Yeşilköy sınırlarında düşman nefesini hissettirince, Yıldız'da olağanüstü toplanan 43 kişilik heyet ve bazı komutanların iştirâk ettiği birleşme de *"Ben artık Sultan Mahmud'un yolundan gideceğim"* diyen II. Abdülhamid'in salonu terk edişiyle mezkûr sürecin gelecekteki durumu az çok belli olmuş ve bir gün sonra (14 Şubat 1878) Mebuslar Meclisi toplantısında, II. Abdülhamid'in meclisi kapatan irâdesi okunmuştur.[61]

Kurtarmak fikri meclis açabilen bir şey olduğu gibi kapatabilen de bir şeydi. Bu tarihten yaklaşık bir sene önce (1877) etrafındaki nümâyiş ve sultanla çatışan eylem biçimi sebebiyle azledilen Mithat Paşa'nın mektubu ciddi bir öngörüyü yansıtıyordu: "... Pâdişâhım, Osmanlılar kendi kendilerini ıslâh ve iktidâra haiz olmalıdırlar. Usûl-i meşveretle idâre olunan bir millette nizâm nedir bilir misiniz? Tafsile hâcet yoktur. Bendenize emniyet ediniz efendim. Bununla beraber ricâl-i milletten de emin olunuz."[62] Kırk yedi günlük sadâretinin sonunda azledilen Mithat Paşa, yurt dışına sürülmüştür. Sürgün döneminde bazı Avrupa kentlerini dolaşan ve sükûta râm olan Mithat Paşa bazı görevlerin ardından, Haziran 1881'de Yıldız'da kurulan özel mahkemede yargılanmış, suçlu bulunmuş ve idama mahkûm edilmiştir. İdam cezası sultan tarafından ömür boyu hapse çevrilen ve 1881'de Taif'e gönderilen paşa 7-8 Mayıs 1884 gecesi hücresinde boğularak öldürülmüştür.[63]

Buradan farklı bir hat çekip, II. Abdülhamid devrinin mühim olayı 93 Harbi'ne bakacak olursak, meclisin iptali, bir bakıma

---

60 Ahmet Mithat Efendi, *Üss-i İnkılâb II*, Haz. Tahir Galip Seratlı, Selis Kitaplar, İstanbul, 2004, s. 326.
61 Karal, *a.g.e.*, VIII/240.
62 Osman Nuri, *Abdülhamid-i Sânî ve Devr-i Saltanatı, Hayat-ı Siyâsiyyesi ve Husûsiyyesi*, Matbaa-i Osmâniye, İstanbul, 1327/1910, I/188-189.
63 Bkz. Çetinsaya-Buzpınar, "a.g.m.", XXX/9-10.

öteden beriden, kendi memleketlerinin sorunlarını anlatan habercileri/mebûsları evlerine uğurlarken; bir taraftan da tekrar devletin hareket ve yoğunluk merkezini, Balkanlar üzerinden çizilebilecek bir okla Âsitâne'ye döndürmüştür. Ve bu karmaşık dönemin gerçek hayattaki baş aktörü Sultan II. Abdülhamid'dir.[64] İngiliz devlet adamı W. Ekart Gladson (ö. 1898), onu *Büyük Katil* olarak vasıflandırmaktan zevk duyuyordu. Fransız tarihçi Albert Vandal (ö. 1910), II. Abdülhamid'i *Kızıl Sultân*, Fransız yazar Anatole Francé (ö. 1924) da *Korkunun Çılgın Zorbası* veya *Büyük Kasap* olarak damgalıyordu.[65] Ahmet Mithat onun için, güzel ahlâkına söz denemez[66]; Bernard Lewis ise çoğu Batılı referansın aksine sultanın anlayışsız, gerici, uzlaşmaz değil; bilakis yenilikçi, eylemci, istekli ve Genç Osmanlıların gerçek vârisi olarak nitelendiriyordu.[67]

İstibdât sözcüğünün, olağan saltanat rejiminden, dayatmacı rejim anlamına, zaman içinde geçtiğini işaret etmiştik. İstibdât diyerek bir otuz sene anlatmak mümkünse de, bu hâdisâta sonradan isim takmaktan fazlası olmayacaktır. Şurası var ki Batı'ya doğru akış hız kesmeden yoluna devam etmektedir. Batı fikirlerinin iyice anlaşılmaya başlandığı bir devir olarak zikredilen Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde, yeni kurulan okullarda okuyanların ve yabancı dil bilenlerin

---

64 Bu noktada II. Abdülhamid'in hayat hikâyesine kısaca değinmek yerinde olacaktır: Sultan Abdülmecid'in oğlu Abdülhamid'in annesi, Tirimüjgân Kadın Efendi, şehzâde henüz bir yaşında iken vefat eder. Şehzâdenin ilk hocası, kendisinin çocuğu olmayan Piristû Kadın Efendi'dir. Gerdankıran Ömer Efendi'den Türkçe, Ali Mahvî Efendi'den Farsça, Ferid ve Şerif Efendilerden Arapça, Vakânüvis Lütfi Efendi'den Osmanlı Tarihi, Ethem ve Kemâl Paşalarla Gardet adındaki Fransız'dan Fransızca, Guatelli ve Bomberdi adındaki iki İtalyan'dan mûsikî ilmini öğrendiği ifade edilen şehzâdenin, anne sevgisinin eksikliği nedeniyle ruhen yalnızlaşmış olduğu iddia edilmiştir. Cevdet Küçük, "II. Abdülhamid", *DİA*, İstanbul, 1988, I/216-217; Süleyman Nazif, *Bir Abdülhamid Müdafaanâmesi*, Haz. Mustafa Gündüz, Lotus Yayınevi, Ankara, 2007, s. 49.

Ayrıca II. Abdülhamid devri önemli hadiselerinin kronolojisi için bkz. Nazif, *a.g.e.*, s. 58-60.

65 Jean Paul Garnier, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonu*, Çev. Zeki Çelikkol, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 41.

66 Ahmet Mithat Efendi, *a.g.e.*, II/25.

67 Lewis, *a.g.e.*, s. 176-177.

artması dikkat çekicidir."[68] Harbiye-Mülkiye-Askerî Tıbbiye okulları Batıcı ekolleşmenin başladığı sacayakları olarak alındığında, toplum mühendisliğinin geçmişteki köklerini görmek mümkün olabilmektedir. Ayrıca II. Abdülhamid siyasetinin bir devre tek başına damga vuruşu; karşısında tam olarak tutunabilecek politik ve ideolojik bir gücün olmamasıyla da açıklanabilir: "... Osmanlı Devleti'nde iktidar için yarışan çeşitli gruplar var olmakla birlikte, bunların hiçbirinin geniş sosyal bir tabanı veya toplumsal altyapıyla uyuşan bir ideolojisi yoktu. Bu nedenle Sultan Abdülhamid (1876-1909) ülkeyi anayasasız yönetmeye devam etti; bununla birlikte bürokraside reform yaptı, eğitimi yaygınlaştırdı, tarımsal sistemi günün gereklerine uydurdu, ulaşım sistemini modernleştirdi ve ekonomiyi canlandırdı. (...) Sonuç olarak Abdülhamid eğitim altyapısını oluşturdu ve modern politik sistemin kurulması için zorunlu olan sosyo-ekonomik altyapıyı önemli ölçüde güçlendirdi."[69]

Günümüzde dahi II. Abdülhamid üzerinden bir siyâsetle fanatik duruşlar ve kesin ayrımlar –tamamen doğru bulmak ya da tümden reddetmek anlamında- oluşturulabilmektedir.[70] Bu arada her iki tarafın birbirine meylettiği taraflar da yok değildir. Çatışma; fikri ya da kini doğurtabilecek mahiyette bir şeydir. Belki de üçüncü bir yol olarak –gri bir ton olarak- apolitik şairleri yani Abdülhak Hâmid Tarhan gibi kişilikleri de oluşturan bir şey de olabilmektedir. Öyleyse II. Abdülhamid devri siyasetini, Yusuf Akçura'dan ve birçok kaynağın tekrarından mülhem olarak bir İslâmcılık ya da Pan-İslâm siyâseti olarak algılamak mümkündür. Bunlar aslında birer isimlen-

68 Mardin, *a.g.e.*, s. 15.

69 Kemâl Karpat, *Türkiye'de Siyasal Sistemin Evrimi 1876-1980*, Çev. Esin Soğancılar, İmge Kitabevi, Ankara, 2007, s. 10-11.

70 II. Abdülhamid'in okullaşma trafiğinin faydalı olduğuna inananlar gibi tam aksi yönde tesiri olduğunu düşünenler de vardır. Örneğin Niyazi Berkes bu okullaşma faaliyeti için şöyle der: "Daha çok gelişmeler rüşdiye, idâdiye ve sultâniye okullarının çoğalmasında görülür. İlk eğitimin geriliğiyle orta eğitimin gelişmesi arasındaki uçurum, eğitim gören kuşaklar üzerinde sarsıcı etkiler yapmıştır. İlk eğitim alanındaki dinsel ve geleneksel havada yetişen gençler, orta eğitimde o havanın karşıtı olan bir eğitim havasıyla karşılaşıyorlardı." Berkes, *a.g.e.*, s. 367.

dirme ve *âdetâ tarihle pazarlık etme* sürecinin de yansımaları olarak düşünülebilir.

Geldiğimiz noktada *İslâmcılık* kavramını gözden geçirmek durumundayız. Çünkü Abdülhak Hâmid Tarhan'ın hakikat arayışında, romantik şiirlerinde ve ütopik mecralarda dolaşan tiyatrolarında, geçmişteki günleri arayan bir ruh hâleti satır aralarında gezinmektedir. "İslâmcılık, XIX.-XX. yüzyılda İslâm'ı bir bütün olarak (inanç, ibadet, ahlâk, felsefe, siyâset, eğitim...) *yeniden* hayata hâkim kılmak ve akılcı bir metodla Müslümanları, İslâm dünyasını Batı sömürüsünden, zâlim ve müstebit yöneticilerden, esâretten, taklitten, hurâfelerden... kurtarmak; medenîleştirmek, birleştirmek ve kalkındırmak",[71] geçmişteki *altın çağa* ulaştırmak maksatlı gelenekçi-pozitivist eklektik bir duruş olarak tanımlanabilmektedir.[72] Dahası, dinin bir tür sarsıntı yaşamasıyla oluşan siyâsî ve ideolojik bir akım[73] ve birçok İslâm Devleti'nin o dönem için Hristiyan güçlerin kontrolü altında olması sebebiyle, insanları tek merkezde öğütmek isteyen bir değirmen[74] olarak farklı şekillerde tarif edilebilmektedir. Bir bütünleyici/Pan olmanın avantajlarını fark eden, Halife-i rûy-i zemin/Zıllullâh fi'l-arz olan sultanın, hilafetin manevî kudretini ıskalayan ve güce dönüştürmeyen pâdişâhların hatasına düşmemesine rağmen; zaten karakterinde belirgin olan şüpheciliği[75] sebebiyle, eylem biçimi yönünden, despotik/istibdâdî bir dönemin aynı zamanda da sansür rejiminin de müsebbibi olduğu ifade edilmektedir.[76] Fakat yasaklar bir alanın çapını/özgürlüğünü daralttıkları anda, yeni özgürlük alanlarını da açmak durumunda kalmışlardır.

Her şeyin her şeyle ilgili olduğu felsefesinden hareketle, muhâlif hareketlerin ordu ve mühendis okulları çerçevesinde

71 İsmail Kara, *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi I*, Risale Yayınları, İstanbul, 1986, s. XV.
72 Berkes, *a.g.e.*, s. 352.
73 Hasan Onat, *Türkiye'de Din Anlayışında Değişim Süreci*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2003, s. 72.
74 Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyâset*, Lotus Yayınevi, Ankara, 2008, s. 53-57.
75 Cevdet Küçük, "II. Abdülhamid", *DİA*, İstanbul, 1988, I/219.
76 Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda*, s. 56.

oluşu da ekonomik ve eğitimsel icraatların, bu okullar çerçevesinde haylidir biriktirmiş oldukları bir potansiyeli, aktüele dönüştürdüğü söylenebilir. Basın hürriyetinin ilk etapta kaldırılması, aynı zamanda edebî sahada yeni ve daha sert bir muhâlefetin tohumlarını ekmiştir. Fakat II. Abdülhamid'in bir gerekçesi vardır: "Bizim memleketimizde halk, henüz çok saftır; çok az okumuştur; insanlarımıza çocuk muamelesi yapmaya mecburuz; çünkü gerçekte onlar büyük çocuklardır."[77] Fakat bu çocukların çocukları[78] henüz yeni tanıştıkları kavram ve kargaşaları hızla kendi topraklarına taşımaya başladıklarında Osmanlı yeni bir dönemece girmek durumunda kalmıştır: "Abdülhamid çağı, dışından durgun gözüken karanlık bir su birikintisine benzediği halde, dibinde gelecek bir fışkırışın akıntıları gizli gizli birikiyordu. (...) Dinden, şeriattan, gelenekten, maneviyâttan o denli çok söz edilen bir dönemde, karanlık fikir ve inançlara isyan eden bir kuşak yetişiyordu. Bu kuşağın başlıca özelliği de inançları inkâr ve materyalizmdi."[79]

Basılması ve okunması yasak eserlerin sahiplerini göz önünde bulundurduğumuzda –Nâmık Kemâl, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid Tarhan-Yeni Osmanlı hareketinin , bir başka nesil ve nefesle ikinci bir sergüzeşte gideceği öngörülüyordu. Siyasetin edebiyatını yapan bu ilk cemiyetin insanları, vakûr ve tam anlamıyla Doğulu sayılabilirdi. Fakat yeniden/daha derinden bir şeyler değişmiş, cereyanda kalmak söz konusu olmuştu: Öyle ki İngiliz parlamentosunu övmek onlar için ne kadar mümkünse, Gâlib Dede'nin bir tardiyesinde heyecanlanmak da o kadar mukadder idi. İkinci hareket daha sert kavisler çizecekti.

---

77 Karal, *a.g.e.*, s. 263.

78 Said Halim Paşa bu nesil hakkında şöyle bir yorum yapar: "İşin tuhafı Batı hayranı olan bu aydın sınıfın zihniyeti, kendisine üstad tanıdığı, Batı zihniyetine hiçbir bakımdan benzemez. (...) Bunların tenkitleri, meseleleri izâh ve ispat edemedikleri için ithamlarla ve anlayamadıkları için de inkâr ile doludur. (...) Bu aydın sınıfın, böylesine karanlık bir kötümserliğe düşmesinin sebebi, vatanındaki her şeyi ıslâh ve düzeltmelerle kurtulamayacak kadar bozuk görüyor olmasıdır." Said Halim Paşa, *Buhranlarımız*, Haz. Ertuğrul Düzdağ, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 93.

79 Berkes, *a.g.e.*, s. 375-376.

Bir tarafta huffâz, rahlelerinde ezberlerini sallanarak okuyor; diğer tarafta, Harbiye-Tıbbiye-Mühendishâne'de; Hueckel, Schopenhauer, Büchner, Darwin, Rénan, Taine, Spencer, Le Bon, Poincaré, Ribot, Richet, Flammarion, J. S. Mill, Flaubert, Balzac, Zola ve daha birçok ismin eseri elden ele dolaşıyordu. Farklı bir paradigmanın izini süren bu eserler, o sistematiği anlayabilecek bir felsefî müfredatı ve doluluğu hâiz olmayanlar için çok tehlikeli şeyleri fısıldıyordu.[80] Politikadan sıyrılan yahut o alana girmesi yasaklanan Türk aydınları edebiyat ve bilim arasında sınıflaştılar: "Her iki alanda da Abdülhamid devri, böylece saptırılan enerji ve yetenekler sayesinde, çabuk ve önemli gelişme dönemlerinden biri olmuştur."[81]

Her çağda görülebilen apolitik eğilimi bu çerçevede düşünmek mümkündür. Adetâ fizikteki enerjinin korunum ilkesi gibi sosyal bilimlerin sahasında da, potansiyeller ya da kuvveler bazen bir kaynaktan/edebiyattan fışkırırken bazen de kendini sessizce muhafaza ederek apolitik bir eylem biçimine dönüşebilmektedir. Açığa çıkan insan enerjisi ve yorumunu tetkik ise, jurnallerin vesâyeti altında bir zaman varlığını sürdürmüştür. Resmî olarak Hafiyelik Teşkilatı istibdât idaresinin en mühim esprisi olmakla beraber, bu görev gayr-ı resmî olarak teşkilat dışında birçok vatandaş tarafından da icrâ edilmiştir: "Herkes ve her şey hafiyelik mevzuu idi. Aile toplantıları, bayram ziyaretleri, cenaze törenleri, gece ziyaretleri gözetleme konusu idi... Hafiyeler, gözetleme neticelerini saraya *jurnal* adı verilen raporlarla bildirirlerdi."[82] Elbette her jurnal kendisine itimat edilen bir belge değildi. Jurnaller bir araştırma süzgecinden geçer, tahkik raporları hazırlanırdı.[83] Diyebiliriz ki II. Abdül-

80 Berkes, *a.g.e.*, s. 378.
81 Lewis, *a.g.e.*, s. 187.
82 Karal, *a.g.e.*, VIII/265-266.
83 Bu raporlardan bir örnek sunmak yerinde olacaktır:
"Mısır'da tab' olunan en-Nîl gazetesinin evrâk-ı muzırra neşrine dâirdir. [Numara]: 521.
Mısır'da çıkan "en-Nîl" gazetesinin fî 15 Receb 1310/2 Şubat 1893 tarih ve yirmi altı numaralı nüshasının dördüncü sahifesinde Mekke-i Mükerreme'den geldiği beyânıyla neşrolunan bir mektupta bazı efkâr ve âmâl-i muzırra münde-

hamid devri kendi zaman diliminden koparıldığı andan itibaren, diğer tarihî olaylar gibi bazen insana müthiş hayranlık uyandıran duyguları, bazen de tamamen insanın yanlış diyebileceği kritik noktaları önüne çıkarır. Yükselen şeylerin düşmesi hakikatı icabınca, II. Abdülhamid devri de kendi sonuna doğru yol alırken, bu yıkılışın senaryosu yine *Batı*'dan süzülerek Devlet-i Aliyye'nin topraklarına gelmiştir.

1789 baharında Bastille hapishanesi baskınıyla *devrim* kelimesi büyük puntolarla koreografisi kan kırmızı bir zemine yazılmıştır.[84] 16. Louis'in etkisiz hale getirildiği o günler kendi coğrafyasını sallayadurmuş, Osmanlı cephesinde kâfirlerin bu bozguncu infiâli çirkin bir tablo olarak yorumlanmıştı. Bir yüzyıl sonra ise, kurulan bir Osmanlı cemiyeti, sultanını hal' etmek için yola çıkmıştı bile. Gerçi İttihat ve Terakkî, bir siyasal parti oluncaya dek ve hatta daha uzun bir zaman, sultansız bir toprağın efendisi olmak için değil; kendilerine daha şefkatle babalık edecek bir sultanın varlığıyla yaşamak talebindedir. Bu noktada şöyle bir yorum geliştirmek mümkündür: *İsimleri öğrenen âdemoğlu*nun yaşaya kaldığı/yaşayabildiği evren içinde, isim takma ve ismin içeriğini anlama yetisi, daha yoğun bir bakış ve estetik manevralarla belli kelimelerin altına kazdığı anlam dehlizlerini büyüterek *kavramsallaştırma* eylemine dikey bir geçiş yapmıştır. Kavramlar bir bakıma da çoğalan ve şehirleşen âdemoğlunun aynı zamanda bitimsiz mücadelesinin zemini olacak siyasa eylemini meşrû kılmıştır. Fakat kavramsallaştırma/kavram bulma eylemi kendi içinde bir devinim yaparak farklı zihinlerde farklı ışıklar çakmaya başladığında, ideolojik setler kendini göstermiştir. Faydacı heyecanların inşâ ettiği *kelimeler kavgası*, aynı zamanda insanın kendi tarihini yani evvelini âhirine bağlama ve bir bakıma sonsuzlaşma hırsının/isteğinin bir

ric bulunduğu mevsûkan istihbâr kılınmağla ma'lûmât ve hasbe'l-ubûdiyye arzına mücâseret eylerim... Fermân... Fî 2 Şubat 1308/14 Şubat 1893" Kırımîzâde Mehmed Neş'et Efendi, *Sultan İkinci Abdülhamid Hân'a Takdim Edilen Jurnallerin Tahkîk Raporları*(1891-1893), Çamlıca Basım Yayın, İstanbul, 2006, s. 236.

84 Geniş bilgi için bkz. İsmail Soysal, "Fransız Devrimi'nin Türk Dış Politikasına Etkileri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, s. 183-184.

yansıması olarak da görülebilir. Çalışmamız bağlamında ittihat kelimesi de içerik değiştirmenin bir örneği olarak önümüze çıkmaktadır. Öyle ki Osmanlı demek olan ittihat, başka bir zaman Türk olarak anlaşılabilmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı İttihat ve Terakkî Cemiyeti'nin 1889-1918 seneleri arasında geçen macerasını üç bölümde incelemeye gayret edeceğiz.

1. OSMANLI İTTİHAT VE TERAKKÎ CEMİYETİ (1889-1902)

Mutlak monarşinin karşısına *anayasacılık* fikrini koyan bu grup, Nâmık Kemâl ekolünün devamı niteliğinde bir Osmanlı vatanı fikrinde birleşerek,[85] 2 Haziran 1889 tarihinde dört Tıbbiye öğrencisi tarafından kurulmuştur. Kulübün ismi İttihad-ı Osmânî olup, kurucu üyeler İbrahim Temo öncülüğünde Abdullah Cevdet, İshak Sükûtî, Mehmet Reşid'dir.[86] Bu yeni cemiyetin azalarının etnisitesi de *Osmanlı vatanı* temasını yansıtmaktadır: Ohri'den bir Arnavut olan İbrahim Temo, Kafkasyalı bir Çerkez olan Mehmet Reşid, Kürt Abdullah Cevdet ve İshak Sükûtî. Bazen de Bakü'den Hüseyin-zâde Ali'nin ismi bu dörtlüye eklenebilmektedir.[87] Aynı hareket dışarıdan, bir yabancının gözüyle, kendisini Yeni Osmanlı siyasal geleneğinden ayırarak dünyevî/Batıcı bir çizgiye kaymıştır ve bu düpedüz saf değiştirme olarak algılanmıştır. Victor Bérard, İstanbul'un Ölümü/La Mort de Stanbul isimli meşhur eserinde bu meseleyi şöyle özetler: "Türkler, imparatorluğun kurtuluşunu imansızların derslerinde arıyordu."[88]

Kulübün/cemiyetin fikrî dayanaklarının II. Abdülhamid'in hâmilik ve bânilik yaptığı Tıp okullarının genel ahlâkına binâen, biyolojik materyalizmin etkisinde olduğu ifade

85 Suavi Aydın, "İki İttihat-Terakkî: İki Ayrı Zihniyet, İki Ayrı Siyâset", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, I/117.
86 M. Şükrü Hanioğlu, "İttihat ve Terakki Cemiyeti", *DİA*, İstanbul, 2001, XXIII/476.
87 Korlaelçi, *a.g.e.*, s. 79.
88 Garnier, *a.g.e.*, s. 80.

edilmiştir. Bu bağlamda, varlık âlemini Allah'ın iradesinin bir ürünü olmaktan çok biyolojik ve fizyolojik süreçlerin bir sonucu olarak görüyorlardı.[89] Böylece metafiziksel alana âit Âhiret inancı ve peygamberlik mesleği hep mesafeli olunacak ritüeller, inananların psikolojik bir çıkarımı olarak görülecekti. Ne ki Allah fikri yine vardı; fakat fikir de yeni yüzleriyle kendini gösteriyordu. Abdullah Cevdet bu değişimin bir neticesi olarak şöyle bir formülasyona gider: "... İlim havâssın dinidir, din avâmın ilmidir." Hatta aynı muharrir daha da marjinalleşerek, "kafası muhiti 16 pus olmayan adamlar ahmak olurlar" da diyebilmiştir.[90]

August Comte, Fransız İhtilâli'ni yorumlarken bir *manevî boşluk*tan bahseder. Bu noktada entelektüel ve ahlâkî bir yaptırımın/öğretinin insanlığın hizmetine sunulması gerekmektedir ki örneğin, Ahmet Rıza için de din artık ilâhî olan bir şey olmaktan çok, boşluğu dolduran bir şey olarak vardır.[91] Derneğin ismini, Pozitivizmin yöneticisi (directuar) ve College de France'ın profesörü A. Comte'dan mülhem olarak, Ordre et Progrés (Nizâm ve Terakkî) olarak değiştirmek isteyen Ahmet Rıza'nın bu fikri gençler tarafından kabul görmeyince, biraz daha farklılaştırarak Ordre yerine Union/birleşme kelimesi konarak İttihat ve Terakkî (Birleşme ve İlerleyiş) Cemiyeti ismi kabul edilmiştir. Elbette *Union* kelimesinin ortaya çıkmasındaki en büyük müsebbib, *"Osmanlı vatanı-Osmanlı vatandaşı"* fikri ve ümididir.[92] Derneğin yayın organı *Meşveret Gazetesi*'dir ve gazete ilk baskısını 1 Aralık 1895'de çıkarır. Aynı zamanda bu gazetenin Fransızcası da çıkmıştır: *Supplément Français*. Fakat çok zaman geçmeden Paris üslü *Meşveret Gazetesi* ricâlinin muhalif grubu da oluşmuştur. Bu yeni oluşumu kurgulayan isim *Mizan Gazetesi* sahibi Murat Bey'dir. Âsitâne'den Paris'e geçen güç yüzüğü, Ahmet Rıza'nın parmağında ışıldarken (1896 Ocak), Murat Bey

89 Mardin, *a.g.e.*, s. 98.
90 Abdullah Cevdet'in hayatı ve görüşleriyle ilgili geniş bilgi için bkz. Kerem Ünüvar, "Abdullah Cevdet", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, I/98-103.
91 Barış Alp Özden, "Ahmet Rıza", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, I/120-121.
92 Korlaelçi, *a.g.e.*, s. 170-171.

kaçak dolaştığı İngiltere ve Fransa temaslarının ardından Kahire'deki cemiyet merkezinin çalışmalarına hız kazandırmıştır.[93]

İhtilâlci bir grubun lideri havasındaki Murat Bey, padişahtan memnun olmayan heyecanlı genç subayların yoğun ilgisine mazhar olmuştur. Darbe planları yapan subay grubunun, aslında Ahmet Rıza'ya nispetle daha sultancı olan Mehmet Murat Bey önderliğinde yola çıkması, bu trajik çağın ironilerinden biridir. Üstelik hareket bir üçüncü yolla daha tanışacak noktaya 1899 senesinde geliverir. Bu üçüncü yolun bânî ve müdâfisi 1899 senesinde Paris'e gelen ve Le Bon[94] seçkinciliği ile tanınan Prens Sabahattin'dir.[95] Bireyin olgunlaşmamasının, içtimâî bir sefâletin temel kaynağı olduğu görüşünü "Teşebbüs-i Şahsî ve 'Adem-i Merkeziyet Cemiyeti'nin yayın organı olan Terakkî Dergisi'nde savunan Prens Sabahattin'i diğer fraksiyonlardan ayıran en mühim özelliğin, diğer liderler gibi *Batı* modelinden faydalanarak bir dönüşüm gerçekleştirmek değil de; *eski düzenin* baştan ayağa kritik edilmiş sûretiyle, modernizasyonun olabilirlik ölçütünü belirlemek, nihâyetinde eğitilmiş vatandaş tipini oluşturmak olduğu ifade edilmiştir.[96] 15 Temmuz 1904 tarihinde Abdullah Cevdet ve Ethem Ruhi'nin Osmanlı İttihat ve İnkılâb Cemiyeti'ni kurup Osmanlı Gazetesi'ni basmaya başlamalarıyla, birbiriyle kavgalı iki oluşum ve Prens'in oluşturduğu akım eşliğinde okunan harita değişmek durumunda kalmıştır. Çünkü bu gazeteyle beraber Osmanlı İttihat ve Terakkî Cemiyeti hukuken sonlanmış oluyordu.

---

93 Aydın, "a.g.m.", I/118-119; Hanioğlu, "a.g.m.", XXIII/477.

94 Bu bağlamda Le Bon *seçkinciliği*, Prens'in söyleminin kaynaklarından biri olarak zikredilmelidir:
"Cumhur ruhu kadın psikolojisine yakındır. Onun gibi ilcâlı hareketler, duyguya esirlik, telkin olunabilme gösterir. Bundan dolayı kadınlar, cumhur ruhu tarafından sürüklenmeye daha elverişlidirler. Efsaneler, masallar veya iğreti kolektif birsamlar kadınlar arasında daha kolay yayılır. Cumhur ruhu bütün ırklarda vardır. Fakat Latin ırkı, Anglo-Saxonlardan bu hususta daha hassastır. Anglo-Saxonlarda ferdî eğitimin kuvveti, cumhur ruhunun hükmünü azaltır" Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul, 2005, s. 253.

95 Prens Sabahattin hakkında geniş bilgi için bkz. Ünüvar, "a.g.m.", I/140-155.

96 Cenk Reyhan, "Prens Sabahattin", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, I/147-149.

2. OSMANLI TERAKKÎ VE İTTİHAT CEMİYETİ (1906-1908)

1906 senesi başında yeniden örgütlenen cemiyet, yeni nizamnâmesini Kâhire'de yayımlamıştır. Şûrâ-yı Ümmet isimli yayın organıyla faaliyet yapan cemiyetin kontrol görevi, yeni tesis edilen müfettişlik makamına getirilen Said Halim Paşa'ya verilmiştir.[97] Yine *Osmanlı vatanı* ve *şûrâ* diye ünleyen cemiyet; Balkanlarda durmaksızın kaynayan özerkleşme kazanı ve Yunan Harbi neticesinde, her ne kadar Ermeni-Rum-Bulgar vatandaşları için uğraş verse de, içten içe ideolojisini taşıyacak bir etnik kitleyi (millet-ị hâkime) arzuluyordu. Öyleyse böyle bir sınıf yoksa bile var edilmesi gerekiyordu. Bu var ediş Tanrısal bir yaratım örneği gibi, hiçlik noktasında yapılabilen büyük bir varlık patlamasıyla olmayacağından, kendinden önceki örfî ve psikolojik unsurları taşıyan insanlarla yapılacaktı: "1906'da gerçek önemli gelişme kıta hizmetindeki subaylar arasında devrimci hücrelerin kuruluşuyla başladı. Bu çeşit örgütlerin ilkinin; aralarında Mustafa Kemâl'in de bulunduğu küçük bir subay grubu tarafından 1906 sonbaharında Şam'da kurulan *Vatan ve Hürriyet Cemiyeti* olduğu görülüyor."[98]

Balkan milliyetçilerinin *ilhâkçı* siyâseti, Makedonya'da yaşayan Türk ve Arnavutlar üzerinde milliyetçilik duygularını cûş u hurûşa sürükleyen bir etkendir. Böylelikle hürriyetin önündeki en temel engel olarak görülen II. Abdülhamid'in gelecekteki sergüzeşti de yavaş yavaş tabloda beliriyordu. Bu sahada neşv u nemâ bulan cemiyetin, ideolojik bataryası, önceki cemiyet oluşumlarından biraz daha farklılaşarak, Anglo-sakson temelli değil; *Germenik* bir hatta gelişiyordu. Zaten 1885'ten beri Almanya subay eğitimine gönderilen ordu elemanları hayli fazlaydı. Ayrıca ordu içerisinde Von der Goltz Paşa'nın Alman tarzı eğitimi, çoktandır bir reformasyonun tohumlarını ekiyordu.[99] Alman

97 Hanioğlu, "İttihat ve Terakki Cemiyeti", *DİA*, İstanbul, 2001, XXIII/479; Aydın, "a.g.m.", I/122-124.
98 Lewis, *a.g.e.*, s. 202-203.
99 Aydın, "a.g.m.", I/125-126.

siyâsetinin, Anglo-sakson sistematiğinden farklı olduğunu vurgulayan İlber Ortaylı; Almanya'da demokratik –çoğulcu sistemin çıkardığı sesler anayasal sistem gereği tolere edilir, ama istenmeyen, o günkü politika ile uyuşmayan sesler ise hasıraltı edilir, diyerek Alman ekolünün siyasal eylemini genel hatlarıyla özetlemiştir.[100]

Böylece 31 Mart İhtilâli, İttihat-Terakkî Partisi'nden Cumhuriyet'e uzanan dizgede okuduğumuz tarih; küllerinden doğmuştur, diyebiliriz. Sultânın sultası yahut bir partinin sultası; bir şeyi diğerlerinden daha önce kavradığı fikri yüzünden, *onlar/millet için- onlar/millet istemese dahi yapmak* mantalitesi arasında pek fark yoktur: "Otoriter zihniyet toplumu kategorize eder ve ancak *bilinçli* kategorisine dâhil olabilenleri, tepeden ve alternatifsiz bir hiyerarşiye oturtur. Diğerleri mümkün olduğunca homojen, tek tip bir var olma biçimiyle sınırlandırılırlar."[101] 1907 Sonbaharında (27 Eylül) Selânik grubu ile Paris merkezli İttihat-Terakkî Cemiyeti birleşerek Osmanlı Terakkî ve İttihat Cemiyeti ismini almıştır. Dâhilî merkez-i umûmî üyeleri arasında, Enver ve Talat Beylerin ismi zikrolunmaktadır. Hazırlanan yeni nizâm-nâmede Osmanlıcılık fikrine cins ve mezhep söylemiyle muhâlif olanların *husûl-i a'mâli*nin engelleneceği ifade edilmiştir.[102] Bu yeni dönem içerisinde Paris komitesini ve Mason localarını kullanan[103] Selânik üssü, çok sayıda subayın ilhâkıyla elini güçlendirmiş ve prestijini arttırmıştır.[104]

---

100 Geniş bilgi için bkz. Ortaylı, *a.g.e.*, s. 104-110.

101 Mahcupyan, *a.g.e.*, s. 30.

102 Elbette yeni oluşumları destekler fetvalar bulmak mümkündür:
"... Müslümanlardan söz sahibi kimseler Zeyd'in zorbalığının önüne geçtiklerinde İslâm memleketlerinin birçok yerlerinde onu tahttan indirilmiş tanıdıkları üzerine sürekli haberler gelip onun yerinde kalmasından zarar geleceği kesin görüldüğünden ve yerinden ayrılmasından da iyilik umulduğundan Zeyd'in imamlıktan ve pâdişâhlıktan vazgeçmesini teklif etmek veya tahttan indirilmek yollarından hangisi yetkili kimseler tarafından uygun görülürse o yolda hareket edilmesi vâcib olur mu?
- el-Cevâb: Olur." Karal, *a.g.e.*, IX/105.

103 Cemiyetin İtalyan obediyansına bağlı *Macedonia Risorta* ve Fransız obediyansına bağlı *Véritas* isimli mason localarından büyük destek gördüğü ifade edilmiştir. Hanioğlu, "İttihat ve Terakki Cemiyeti", *DİA*, İstanbul, 2001, XXIII/480.

104 Lewis, *a.g.e.*, s. 203-204.

3. İTTİHAT VE TERAKKÎ CEMİYETİ (II. MEŞRÛTİYET'TEN 1918'e)

"22 Temmuz günü Gevgili şubesinin gönderdiği telgrafla başlayan, telgraf bombardımanın akabinde, İttihat ve Terakkî Cemiyeti'nin şubeleri; müfettiş-i umûmiye, sadâret ve saraya çok sayıda telgraf yollayarak Kânûn-ı Esâsî'nin 26 Temmuz 1908 Pazar gününe kadar yeniden yürürlüğe girmesini talep ettiler."[105] Selânik eksenli bu hesaplı hareketin *kurtarmak fikri* yolunda ilerleyişi 24 Temmuz günü II. Abdülhamid'in hatt-ı hümâyûnu ile Kânûn-ı Esâsî'yi tekrar işlevsel kılmıştır. "Saray, dağa çıkmış, gerillalaşmış subaylardan"[106] aldığı ultimatom ile harekete geçmiştir. İyileşme arzusunu kuvveden fiile çıkaracağına inanılan bu hareket, yabancı baskılarına, sömürücü imtiyâzlara merhem olamamış hatta kendisini en doğru tercih/*cemiyet-i mukaddese* tayin ederek, tarihi yapmanın, yazmaktan ya da kritik etmekten farklı bir şey olduğunu bir kere daha göstermiştir.[107] Yedi defa sadrazamlık görevini verdiği Said Halim Paşa başkanlığında toplanan Millet Meclisi kararınca hal' edilen II. Abdülhamid; "*Yaşasın pâdişâhımız Sultan Mehmet Han-ı Hâmis*" nidâlarını duyarken, hadiseyi bir bütün olarak *kader* diye değerlendirmişti.[108] Kader'in *ölçü* anlamına geldiği düşünülürse İttihat ve Terakkî'yi taşıyan şey de bir kaderdi.

Hareket Ordusu'nun, temel istekleri *Şeriat* hükümlerinin uygulanması, bazı subayların, ayrıca Harbiye Nâzırı ve Meclis Başkanı'nın değiştirilmesi isteğiyle ayaklananları durdurmak için yürüdüğü zeminde,[109] 31 Mart'ın sorunsalı olabildiğince uzanmaktadır. 1839 Fermânı'nın kendi zaafının kaynağı ve 150 senelik duraklayışının temel nedeni *Şeriat*'tan uzaklaş-

---

105 Hanioğlu, "a.g.m.", s. 481.
106 Berkes, *a.g.e.*, s. 401.
107 Tunaya, *a.g.e.*, s. 41.
108 Karal, *a.g.e.*, IX/106.
109 31 Mart olayları hakkında geniş bilgi için bkz. Enver Ziya Karal, *a.g.e.*, IX/75-100; Son Vak'anüvis Abdurrahman Şeref Efendi Tarihi, *II. Meşrutiyet Olayları (1908-1909)*, Haz. Bayram Kodaman-Mehmet Ali Ünal, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996. s. 149-179.

mak idi ve gariptir 1909 baharında sorun yine aynı noktadan kök salmaktadır. Aynı sorun yeniden yorumlanıyor ve devrin ürettiği bilgi türüyle, soruna yeni reçeteler sunuluyordu. Dinlerin siyasî ve sosyal bir ehemmiyete sahip olabilmeleri ancak *ırk* tabanında kendini gerçekleştirmesiyle mümkündür fikri[110] gittikçe işlenerek, E. Durkheim'den[111] mülhem sosyal bir dine, oradan, işini bilen, vatanına saygılı insan ülküsüne varılıyordu.[112] Bu yürüyüş, aynı zamanda Batıcı-İslamcı-Milliyetçi karması olarak da zikredilen[113] İttihat-Terakkî ideolojisinin seyrini, bir taraftan da Enver Bey'den Mustafa Kemâl'e uzanan *kurtarmak fikri*nin temellerini göstermektedir.

Enver Bey (1881-1922) bu noktada değinilmesi gereken bir şahsiyettir. 24 Haziran akşamı yola çıkan subayların en kıdemlisi ve ihtilaldeki öncü duruşuyla kahraman-ı hürriyet olmaya adaydır.[114] "Saklamadığı bir ülküsü vardı: Osmanlı İmparatorluğunu eski büyüklüğüne şâşaasına kavuşturmak ve bu asil görevi yerine getirmek için de Tanrı tarafından özel olarak seçilmiş olduğuna inanıyordu."[115] Ne var ki I. Dünya Savaşı esnasında, Harbiye Nâzırı olarak askerî harekâtın yönetimini üstüne alan Enver Paşa'nın, 90.000 kişilik Osmanlı ordusunun birçoğunu Sarıkamış Harekâtı esnasında kaybetmesiyle kah-

---

110 Akçura, *a.g.e.*, s. 60.

111 Bu bağlamda *Emile Durkheim*'ın sosyolojisindeki üç basamak zikredilmelidir: Dil ve ırk birliğine dayalı kabile toplumundan, din merkezli toplum olan ümmete ve nihaî olarak hars(kültür) ve medeniyet(uygarlık)le tanımlanan '*ulus*'a erişilmektedir. Ünüvar, "a.g.m.", I/133.

112 "Sırf unsurların anlaşması maksadıyla '*Ben Türk değilim Osmanlıyım*' diyen Türkler, unsurların ne yolda bir uyuşmaya razı olabileceklerini nihayet pek acı bir şekilde anladılar." Ziya Gökalp, *Türkleşmek-İslamlaşmak-Muasırlaşmak*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 13.

113 Berkes, *a.g.e.*, s. 411; Ayrıca bu karma duruş kapsamında Kemâl Karpat'ın yoruma zikredilebilir: "... İktidar partisi görünüşte Osmanlıcılığı yani ırk, din ya da etnik köken farkı gözetmeksizin tüm Osmanlılara eşit vatandaşlık hakkı tanıma fikrini resmî ideoloji olarak benimsemekle birlikte, gerçekte daha özgün bir ideolojiye yeni bir biçim veriyordu. Bu ideoloji milliyetçilikti ve siyasî açıdan anti-emperyalizmle, ekonomik açıdan devletçiliğin bir araya getirilmesi ve buna Türkçülüğün eklenmesiyle oluşturulmuş bir karışımdı." Karpat, *a.g.e.*, s. 14.

114 Hanioğlu, "Enver Paşa", *DİA*, İstanbul, 1995, XI/261-262.

115 Garnier, *a.g.e.*, s. 121-122.

raman sûreti perdelenmiş; 14 Ekim 1918 tarihinde Talat Paşa kabinesinin istifâsı ve kendisiyle beraber altı şahsiyetin Arnavutköy'den bir Alman denizatlısına binerek Odesa'ya ulaşan bu dalgalanış tam bir keşmekeşe dönmüştür.[116]

Elbette yeni partileşmeler ve memleket kurtarma ülküsü yeni yandaşlarını da –Ahrâr, Fedâkarân, Ümmet, İttihâd-ı Muhammedî, Mutedil, Hürriyet Perverân, Ahâlî Fırkaları, Arnavutluk İstiklâl Grubu, 'Adem-i Merkeziyet ve Teşebbüs-i Şahsî fırkaları- bulmakta gecikmiyordu. Meşrûtiyet'in tekrar duyuruldığu yıllarda kurulan ve tutunamayan bu partilerden, yani bu çokluktan kopan tekiller Hürriyet ve İtilâf Partisi çatısına girmişti. Bu bağlamda paradigmanın daha keskin bir hatla kırılma yapacağı Cumhuriyet sistematiği; farklı hiziplerin/partilerin ideolojik yahut fikrî çekişmelerinden ziyade; Yunan Savaşı, Kurtuluş mücadeleleri başlığı altında devam eden, zorlayıcı sürecin zincirleme bir sonucu mâhiyetinde insan fikrinin *korku ve savunma* gibi temel devindiricilerinden hareketle, bir sığınışın da tarihini oluşturmuştur denilebilir.[117]

Devam eden süreçte, Misâk-ı Millî ile devletin fikrî ve siyâsî dayanağı oluşturulmuş ve artık Osmanlı Mebûsân Meclisi diye bir şey, bahis dışı kalmıştır. Âsitâne yerine Ankara ikâme edilmiştir. Yani iktidâr, kendi realitesini kurmak için yola çıkmış, saltanat gibi örfî, siyasal ve psikolojik bir reeli ortadan kaldırmıştır. Jean-Paul Rox, yeni lider için "Gemiyi terk eder etmez Mustafa Kemâl, bozkırlarda terk edilmiş ve aç, başıboş dolaşan iskelet gibi vahşî yaratıklar arasında bir yankı uyandırmak için bir kurt uluması, uzun bir savaş çığlığı attı, der."[118] Falih Rıfkı

116 Hanioğlu, "a.g.m.", s. 262-263.

117 Ulusçuluk ve Liberalizm fikirlerinin Doğu Avrupa'da kol gezdiği XIX. yy. Selânik'inde dünyaya gelen Mustafa Kemal, hususiyetle 15 Mayıs 1919 İzmir işgalinin ardından, daha evvel tanış olduğu ve koruması olarak refâkat ettiği Mehmet Vahdettin tarafından 9. Ordu Müfettişi olarak Samsun'a çıktığında, milliyetçi bir programı, *kurtarmak fikri* eşliğinde aktife edebilmiştir. Sander, *a.g.e.,* s. 417-418; Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu,* s. 245-246; M. Kemâl'in hayatı ile ilgili geniş bilgi için bkz. Falih Rıfkı Atay, *Çankaya,* Pozitif Yayınları, İstanbul, 2008, s. 19-59.

118 Garnier, *a.g.e.,* s. 193.

ise aynı lider için şu tesbiti yapar: "Haber vereyim ki Atatürk ne yaptığını, nasıl yapacağını, kimleri nasıl ve nerede kullanacağını bilen pek hesaplı bir adamdı. Yapmış oldukları üzerinde istediğiniz tenkitlerde bulunabilirsiniz. Fakat kendi varmak istediğine ulaşmaktan başka bir şey düşünmeyen, dostluklarının, yakınlıklarının, sözde sırdaşlıklarının üstünde bilhassa kendi kendine vefalı bir lider olduğu su götürmez bir gerçektir."[119]

Şurası var ki büyük devletler/imparatorluklar kendi alternatifini oluşturmak gücündedir. Fakat *yeni* olan şey, bir önceki gücün/iktidarın gölgesinde *yine* olan bir şey değildir. Elbette bu kırılışlar ve değişimler hayatın her alanını etkileyebileceği gibi metafizik alanı da derinden etkilemiştir. Giriş bölümünü uzun tutmamızın nedenlerini izah etmeye çalıştık. Bir sonraki adımımız, bu taban üzerinde ve mezkûr tarih felsefemizle, değişen paradigmada metafizik kavramların farklılaşan anlam içeriklerini 19. yüzyılın sosyal hayat-edebiyat ilişkisi çerçevesinde, Abdülhak Hâmid Tarhan üzerinden okumaktır.

---

119 Atay, *a.g.e.*, s. 9.

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYIL SOSYAL HAYAT-EDEBİYAT İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN HAYATI

A. Sosyal Hayat ve Edebiyat Çerçevesinde A. Hâmid Tarhan

Voltaire, "Eğer Tanrı yoksa O'nu var etmeliyiz" derken sekülerleşmenin en müthiş zaafını da dile getirmiştir. Sekülerleşme bir bakıma dünyevîleşme[1], diğer dünya/Âhiret fikrinin ilgası olmakla beraber, kâinatı düzenleyen ve ona hükmeden bir gücün yadsınması da demektir. O halde Hümanizm, Kant'tan hareketle vicdanın değişmez ahlâkî prensipleri/kategorik emparatifler, aklın bizzat kendisi yahut bir mabet haline getirilen laboratuar/deneycilik belki de bu büyük boşluğu doldurma çabalarıdır.

"Eğer Tanrı varsa O'nu yok etmeliyiz" diyen A. Camus ve kendi evren teorisinde Tanrı hipotezine ihtiyaç duymayan Laplace, bahsettiğimiz boşluğu yok saymanın ifadeleridir. Yazı dünyası bu hipotezsiz hipotezi kabul edebilir olsa da, sosyal hayat dediğimiz ve insanın neredeyse bütün manevralarını tanımlayabildiğimiz evrende, bu boşluğu hiçe indirgemek ya da hemen yerine bir şey ikâme etmek pek kolay değildir. Bu noktada Tanzîmât sonrası oluşan cemiyetlerde, gelişen ahlâk Protogoras'tan Hume'a giden farazî silsilede, saf mantık ve saf matematiğin örgütlediği deneysel verilere binâen metafiziği reddeden keskin bir anlayış değil; daha çok "insanı felsefî

1 "Eğer din, ezelî bir düzene ya da idareciye duyulan ihtiyaç olarak tanımlanacak olursa, bu durumda din gittikçe özelleştirilmekte ve buna bağlı olarak da dünya gittikçe sekülerleşmekte ve dinden arındırılmaya çalışılmaktadır." Şaban Ali Düzgün, *Sosyal Teoloji –insanın yeryüzü serüveni-*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 10.

anlamda dindar kılacak bir karakter taşıyordu."[2] Fakat bu dindarlık elbisesini kimler giyecekti ve bu kişiler toplum denilen küllî yapının ne kadarını temsil ediyordu? "Batı tipi haberleşme, yeni kitaplar, gazeteler, telgraf, Osmanlı İmparatorluğu'nda çoğunlukla yönetici sınıfların hizmetindeydi. Zamanla haberler, daha az olmakla birlikte, diğer sınıflara da ulaşmaya başladı. Fakat en köklü değişmeler üst sınıfların düşünce ve yaşayışlarında görüldü."[3]

Formlar ve enstrümanlar değişmekle birlikte; belki de dünyanın birçok yerinde olduğu üzere, azınlık arzusunu müteâkip bir değişim ülküsü doğrultusunda mahallî kalan göstermelik imaj çalışmaları, âdeta Batılılaşmanın/Sekülerleşmenin zayıf karnı olmaya devam etmektedir: "... Bu gelenek bu gün de, bütün cesâmeti ile sürmektedir. Yönetim prensibimiz, onca Batılılaşma serüvenine rağmen Batılılaşamamıştır... Devletimizin sahipleri, sorumluları bu gelenek içinde zamanla değişmiştir. Tanzîmât'tan önce Kapıkulları, Tanzîmât'la birlikte diplomatlar, 1871'den itibaren Mülkiye sınıfı, 1908'den sonra ordu."[4] Tanzîmâtçıların en büyük eksikliğinin modernleşmenin ana hattını bulamamaları, yani kitlelerin fennî eğitimden geçirilememesi ve geniş çaplı bir sanayileşme başlatılamaması olduğu ifade edilmiştir.[5] Yine de azınlık arzularıyla farklı dönemeçlere giren devlet ve kültürel yapı, imaj olarak değişmiş olsa da bazı sosyal gerçeklikler bu yapı içinde nefes almaktadır. Örneğin onca *istibdât* kritiğine rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun Roma'dan sonra en yüksek dinî toleransı gösteren, hatta ruhânî lider ve kurumlara rütbe ve imtiyâzlar veren yegâne güç olduğu gözden kaçırılmamalıdır.[6]

---

2 M. Şükrü Hanioğlu, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Zihniyet, Siyâset, Tarih,* Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, s. 43.

3 Mardin, *a.g.e.*, s. 27.

4 Mümtaz'er Türköne, "Batılılaştıramadıklarımız", *Doğu-Batı Dergisi,* Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 122.

5 Muzaffer Turan, "Tanzîmât'ın Dış Etkenleri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu,* s. 151.

6 Ortaylı, *Batılılaşma Yolunda,* s. 136-137.

Tanzîmât hareketinin bir devrimin keskin hatlarını taşımadığı, tutuculuk ve pragmatik reformculuğu, dolayısıyla bir çeşit dualiteyi[7] yapısında yaşattığı düşünülebilir.[8] Değişimin insan coğrafyasında oluşturduğu kutuplaştırma eylemi, *helezonik* daireler çizer gibidir. Bürokrasi ve ordu merkezi/gücü kapsayan birinci dairedir. Alafranga sofra adâbı, Avrupa mobilyalar, gazete ve dergi aboneleri, kadın eğitimi, gezinti yerlerinde az da olsa kadın-erkek flörtü[9], roman ve tiyatrolara konu olan türediler/snoblar âdeta ikinci helezonik dalgayı temsil ederler. Gücünü/derinliğini kaybederek alanını genişleten çemberler elbette sosyal hayatı da etkilemiştir diyebiliriz ki, bu yayılımın veya değişimin doğasına gayet uygundur. Sosyal hayat çerçevesinde dinî referanslar ve yorumların moderniteye eş-zamanlılık gütme gayreti, kadının yeni pozisyonu ve ekonomik göstergelerin ileri yahut geri hareketliliğine dayalı değişimler ilk göze çarpan dalgalardır.

Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e devam eden süreçte, modernleşmenin ciddî bir ahlâkî buhran dönemi açtığını ifade eden İ. Hakkı Baltacıoğlu, bunun sebebi olarak anâne ile kültürün yarattığı ikiliği gösterir. İstikbâl için fikir arazisinden çıkıp, kalbin sarayına girilmesini salık veren Baltacıoğlu, bir bakıma fikri, materyalist bir orijine kilitlemektedir.[10] Bu bakış açısı bir bakıma din eksenli modernleşme yorumlarında ifrât-tefrit yapılmasıyla da ilgilendirilebilir. Batılı araştırmalardan mülhem Pan-İslâm ağırlıklı yorumlar; Türkiye kuşağında irticâ cenderesine sokularak[11], hâlen devam ettiğini düşündüğümüz pozitivist ilâhiyât-mistik tekke çatışmasını örgütlemektedir.

---

7 Dualite yeni bir din algısı olarak da yorumlanabilir: "Bugünkü toplumlar iki zıt dini takip etmektedir... Biri teorik 'hümanizm'...hepsi ferdin hakları ile ilgilidir... İkincisi ise amelî din yani pragmatistliktir. Dünyanın bugünkü pratik dini Utilitarizm'dir. (Yani çıkarcı-menfaatçi olma). Şeriati, *Medeniyet Tarihi II*, s. 61.

8 Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, s. 226.

9 Ortaylı, *a.g.e.*, s. 242-244.

10 Aylin Özman, "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", *Modernleşme ve Batıcılık* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, III/74-77.

11 Geniş bilgi için bkz. İsmail Kara, "Türkiye'de Din ve Modernleşme yahut Modernleşme Teşebbüslerinin Dinîleşmesi-Metodolojik Temel Problemler", *Dergâh*, Haziran, 2001, Sayı: 136, XII/18-19.

Kanaatimizce *ilerleme* fikrini kökünden sarsan temel problem, düalist tavırların oluşturacağı sosyal gerginliğin ve çatallaşmanın henüz başlamadan tedbirlerin yukarıdan inmesi yüzünden tartışmacı ortamın yani tarafların tam olarak oluşamamasıdır. Taraf yerine birbirine oldukça benzer fakat birbirini yutmak isteyen pozisyonlar yaratılmaktadır. Çünkü taraflar ikinin biri olurken, aynı zamanda karşı birin içinden -ki bu noktada karşı tarafın da ikiye bölündüğü unutulmamalıdır- yarım bir payda alarak kendi içlerinde *buçukluklar* inşâ ederler. Böylece ikiye bölünen birlerin kendi içindeki bölünüşlerinden birleştirilerek türetilen yarımlar bir üçüncü payda oluşturur. Bu bir bakıma ortak paydadır. Ortak payda oluşunca tam bir reddediş yahut iman ediş vücûd bulamamaktadır. Böylece *"Ne öldürür ne ondurur"* deyişine uygun bir zemin oluşur. *Eyvandaki adam/Hamid* için bu yüzden, *'üçüncü bir yol gibidir fakat sadece gibidir'* yargısına ulaşıyoruz. Aruzda ustadır fakat kendi veznini arar, heceyle yazar lakin beğenmez, oyunlarının diyalogları operetleri andırır ne var ki vaaz vermekten berî kalamaz; tam bu noktada sırf başka denilebilecek bir yol gözükür daha doğrusu hep gözükür gibi olur.

Şimdi bu ikircikli haritada, irtica geri dönüş müdür, gerçeğin mazide aranışı mıdır yahut ilerlemecilik diğerlerini taklitten mi ibarettir, teknik bir hamleyi başlatmak mıdır? Mağlup olanın durumu bize ünlü âlim-müverrih-sosyolog İbn Haldun'un yorumunu hatırlatıyor:

> "... Nefis, her zaman kendisine galip gelmiş ve boyun eğdiği kimsede bir mükemmellik olduğuna inanır. Bu, ya onu büyük görmesinden dolayı mükemmel olarak değerlendirmesinden, ya da boyun eğmesinin sıradan bir galip gelme dolayısıyla değil, galipteki mükemmellikten dolayı olduğuna kendisini -yanlış bir şekilde- şartlandırdığı içindir. Eğer kendisini buna şartlandırır ve buna bağlanırsa, artık bu onda bir inanç hâline gelir ve her şeyde galibi örnek alıp ona benzemeye çalışır. Veya mağlup, galibin karşı konulamaz bir asabiyete ve güce sahip oluşundan dolayı değil de, gelenek ve adetlerinden dolayı galip geldiği yanlış fikrine saplanır. Bu ise birinci sebep olarak söylediğimiz gibi, galibi büyük görmektir. Bütün bu sebeplerden dolayı mağlupların her zaman

giyimlerinde, binitlerinde, silahlarında, âdetlerinde ve diğer hususlarda galiplere benzemeye çalıştıkları görülür."[12]

Aynı bağlamda Himi Yavuz'un, *metonimik/parçanın bütün yerine geçmesi* dediği bir Batılılaşma sürecinden bahsedebiliriz. Yazar, piyano çalmak, Fransızca konuşmak, şapka takmak Batılılaşmanın bir parçası olsa da bütünü temsil etmekte yetersizdir, der. Yazar bu *simgeleştirme* hareketinin, Batılılaşmanın değil; karşıyı tanımlayarak kendi alanını flû bırakan Batı'nın *ötekileştirme/bir bakıma kullanacağı alanı işaretleme* siyâsetinin bir uzantısı olarak Oryantalistleşmenin tarihi olduğunu vurgular. "Türkiye'de modernleşme, semiyolojik açıdan bakıldığında, kavramlar üzerine değil, *simgeler*[13] üzerine inşâ edilmiştir ve o nedenle de temelsizdir" der.[14] Yine de aile hayatı ve kadının yeri gibi hususiyetlerin bize, Sekülerleşme/Batılılaşma/Oryantalistleşme hakkında bazı ipuçları vereceğini umuyoruz. Sosyal hayatı detaylandırmak için ciddi bir araştırmaya ve monografik eserlerin desteğine ihtiyaç vardır. Üstelik Devlet-i Aliyye karmaşık bir harçtan oluşmaktadır. Ahmet Cevdet Paşa'nın dediği gibi, "Memâlik-i Devlet-i Aliyye bir devletin memleketine benzemez. Bir eyâlet diğer eyâlete, belki bir sancak diğer sancağa uymaz".[15]

Aile kavramının özellikleri, Ahmet Mithat Efendi'nin orta tabaka değerlerini âdeta evrenselleştirdiği kitabında, bu değerleri *kökene bağlılık, büyüklere şefkat, dayanışma, gündelik modalardan kaçınılması* olarak özetlenmiştir. Tanzîmât'ın bu kod-

---

12 İbn Haldun, *Mukaddime*, Çev. Halil Kendir, Yeni Şafak Yayınları, Ankara, 2004, I/200.

13 Bu konuyla bağlantılı olarak, siyâsî reformların ve sosyal dönüşümlerin keskin hatları olmadığı İ. Ortaylı tarafından şöyle ifade edilmiştir: "Tanzîmât Fermânı ve fermânı izleyen reformlar Metternich gibi tutucu bir Avrupa liderinin mi, yoksa 1822'den beri İngiliz politikasına hükmeden Canning gibi liberallerin mi etkisiyle oluşturulmaktadır? Hem hepsinin hem hiç birisinin diye cevap vermek gerekir. Ortaylı, "Tanzîmât Adamı ve Tanzîmât Toplumu", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, s. 291.

14 Himi Yavuz, "Modernleşme: Parça mı Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi Kavram mı?", *Modernleşme ve Batıcılık*, III/212-217.

15 Ahmet Cevdet Paşa, *Ma'rûzât*, Haz. Yusuf Halaçoğlu, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1980, s. 149.

lamaları biraz değiştirerek, kendi kültüründen dışarıya doğru sarkan bir ucu büyüttüğü ifade edilmiştir.[16] Fransızca bilen, roman yazan ve aynı zamanda *hanımefendilik* için biçilen, orta güzergâh, yani geleneğin yolunu zorlamayan bir örnek insan tablosu oluşturulmaktadır: Örnek olarak bir *Fatma Aliye Hanım* portresi düşünülebilir. Bu noktada erkek-egemen bir dünyanın yorumlama biçimi daimâ ön plandadır.[17] 1908-1918 ve 1918-1939 yılları arasında aile hayatının istihâlesi *kadın* teması üzerine bina edilebilmektedir: "Herhalde XIX. asır ile başlayan cereyan, *konjugal/karı-kocaya âit* aile tipine doğru gitmekte, kadını daha müsâvâtçı bir gözle karşılamaktadır."[18]

Özellikle II. Abdülhamid[19] döneminde açılan okullar (1911 İlk Kız Lisesi-1913 Hastabakıcı Kursu-Eğitimli ebe yetiştirilmesi...) ve İstanbul yayın hayatında boy gösteren *Kadınlar Dünyası, Mahâsin, Kadın, Demet* gibi kısa ömürlü dergiler, usulca devam eden kesintili bir sürecin durakları gibidir.[20] İttihat-Terakkî dönemi sosyolog ve ideologlarından Ziya Gökalp sosyal değişimi şöyle izah eder: "Toplumsal inkılâb ne demektir? Eski hayatı beğenmeyerek yeni bir hayat başlatmak... Yeni hayat demek, yeni iktisat, yeni aile, yeni estetik, yeni felsefe, yeni ah-

---

16 Ekrem Işın, "Tanzîmât Ailesi ve Modern Âdâb-ı Muâşeret", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, s. 392-394.

17 Bu noktada Cemal Bali Akal'ın enteresan bir yorumu vardır: "Doğurgan cins karşısında üstünlüğü koruma ya da hâkimiyetin sürmesi için kadını baskı altında tutma gereği, erkek toplumda kaçınılmaz olarak çok güçlü bir kadın korkusu yaratırken, iki cins arasındaki ilişkileri de, yarı açık yarı gizli bir düşmanlığa, kadına karşı hem gerçek hem de simgesel bir savaşa dönüştürür. Düzen, bu korkutucu yaratığın, sürekli erkeğe gönderme yapan bir eğitim sürecinden geçirilmesi ve ikinci cins olarak kendisi için çizilen role zorlanmasıyla sağlanır. Kadın/erkek ilişkisi, tüm toplumları kapsayan bir 'erkek yasası/yasanın uygulandığı kadınlar ilişkisi' olarak tartışmasız bir siyâsî iktidâr ilişkisidir." *İktidarın Üç Yüzü*, s. 25-26.

18 Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Tanzîmât'ta İçtimâî Hayat", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II/655.

19 "Genellikle Tanzîmât'ın Âli Paşa'nın 1871'de ölümüyle sona erdiği ileri sürülür. Oysa Tanzîmât Osmanlı'nın sonuna kadar hep devam eden bir yeniden yapılanma çabasıdır. Dolayısıyla Abdülhamid'in de bir Tanzîmâtçı sayılması gerekir." Orhan Koloğlu, "II. Abdülhamid'in Siyasal Düşüncesi", *Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, I/273.

20 Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s. 445.

lâk, yeni hukuk, yeni siyaset demektir."[21] Bu keskin hükümlere rağmen, Sekülerleşme/Batılılaşma siyâsetinin eski medeniyeti ve hukuku devam ettirdiği vurgulanmıştır: "Asıl kanunun ilâhî kanun olduğu ve beşer tarafından vaz' edilen şeyin ancak *nizâm* ve *Tanzîmât* olabileceği telakkisi yine hâkimdir."[22] Ne var ki telakkîleri besleyen ve yönlendiren şeyler salt fikir ve iman realitesi değildir. Sanıyoruz bu telakkilerin beslendiği havzalardan biri de ekonomi olmalıdır: "İktisâdî yaşayış, sözün kısası, nerede ve hangi yüzyıllarda olursa olsun, yalnız dış verilerin bir araya gelişlerinden ibâret değildir. Bütün o yığınların altında ve gerisinde kendine has tavır ve davranışları ile *insan* gerçeği yatar."[23]

Makro ya da mikro düzeyde, ne olursa olsun ekonomi gerçek bir uzmanlık alanıdır. Bu sebeple biz bu ilmin terminolojisiyle değil; daha çok bu ilmin kurguladığı zihniyet dünyasının diliyle konuşmaya çalışacağız. Kendini geliştiren Avrupa ekonomisi karşısında, Ortaçağın klasik haline gelen iktisat ölçeklerini kullanan Devlet-i Aliyye, yaşadığı uzun savaşlar ve devamında gelen bölünmeler devrine gelmezden hemen önce, yapısının temel taşlarından ikisini neredeyse yitirmiştir. Halil İnalcık, bu iki şeyi *tımar* ve *arazi rejiminin inhitâtı* olarak yorumlar. Tımar sisteminin dinamiği, kendi yağında kavrulan sistematiği, özellikle 16. yüzyıldan sonra bozulmaya başlayınca; bunun doğal sonucu olarak, ulûfeli/sabit profesyonel asker artışı, devlet için fazladan mâlî bir yük getirmiştir. Böylece statik bir Yeniçeri patronluğu oluşmuştur.[24]

Toprak hususunda ise uzun süren savaşların bir reaksiyonu olarak, salgın şeklinde çoğalan vergiler, köylüleri faizciye yönlendirmiştir. Köylünün toprakları bu kişilerin (*murabahacı*) elinde biriktikçe, bir tarafın toprak kaybı diğer tarafın temer-

---

21 Gökalp, *a.g.e.*, s. 114.
22 Fındıkoğlu, "a.g.m.", s. 659.
23 Sabri F. Ülgener, *İktisâdî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Derin Yayınları, İstanbul, 2006, s. 5.
24 İnalcık, "Tanzîmât Nedir?", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, s. 17-18.

küzü, yani ağalığı hâline gelmiştir.[25] Batılılaşma refleksinin 1839'dan başlatılması âdetine binâen ekonomik Batılılaşmaya da bir tarih biçilmiştir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla, lonca teşkilatının imtiyazlarını bir zırh gibi kuşanan Yeniçeri Teşkilatı'nın ilgâsı sadece siyâsî bir darbe değil; devletin ekonomik bir tepkisi olarak da yorumlanmıştır. Bu çerçevede, sonraki ekonomik devir/cycle, 1870'lerdeki kriz ve devamında Düyûn-ı Umûmiye İdaresi'nin kurulmasıyla beraber; Avrupa mâliyesinin ortak denetimine açılan yeni bir dönem olarak yorumlanmıştır. D. Quataert meseleyi şöyle özetler: "En genel anlamda Tanzîmât ekonomisinin temel probleminin, diğer ekonomilerde de olduğu gibi, kaynakların sürdürülebilir üretimi ve dağıtım usûlleri olduğunu söyleyebiliriz."[26]

Dünya ticaret yollarının Akdeniz'den, Atlantik kıyılarına kaymasının doğal bir sonucu olarak, sermaye ve teşebbüs potansiyellerinin Akdeniz ve Yakın Doğu'dan, Batı kıyılarına geçtiğini ifade eden S. Ülgener, meseleye felsefî bir izah da getirmektedir. Kendi ifadesiyle, *Ortaçağlaşmış* bir âlemin ekonomik ahlâkı, zamanla *çözülme devri zihniyetini* kurgulamıştır. Bu bağlamda esnâf terbiyesini inceleyen yazar, el işçiliği ile tasavvufî duruş arasında bir bağlantı noktası oluşturarak; el işçiliğinin, sanayi hamlesi karşısında, kanaat ve sabrı telkin eden dahası tevekkülün üzerinde yükselen bir iktisat duruşunun, yenilenen değerler ve hızlanan tüketimlere kıyasla pek şanslı olmadığını ifade etmiştir. Açık denizin ekonomik verimliliği, nakliyenin rahatlaması ve bâkir toprakların bol ikrâmı sebebiyle, kara transitinin, o gün itibariyle kervan ticaretinin tutunma ihtimali pek yoktu. Rantabilite (Parsel verimlilik) konusundaki darlık ve teşkilatlanma eksikleri, zamanla peygamber mesleği ticareti, Rum ve Ermeni'nin tezgâhına yuvarlamıştır. Bu yorum paralelinde el işçiliğinin yücelttiği "Rızk-ı maksûm olur elbet

---

25 D. Mehmet Doğan, *Tarih ve Toplum-Türkiye'de Toprak Meselesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 147.

26 Geniş bilgi için bkz. Donald Quataert, "Tanzîmât Döneminde Ekonominin Temel Problemleri", Çev. Fatma Acun, *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, s. 447-455.

vâsıl" ilkesi, tembellik için bir zemin oluşturmuş, dolayısıyla "Devlet âheste gerek" diyen Nâbî'nin çok evvel söylediği şey tam anlamıyla gerçeklik kazanmıştır.[27]

Fakat Mehmet Doğan, bu tarz bir yorumu *Marksist bir şemacılık* olarak yorumlamakta ve gerçek tablonun bu kadar net çizilemeyeceğini ifade etmektedir.[28] Ortada net çizilemeyen bir tablo olsa bile, İttihat-Terakkî doğrultusunda gelişen Cumhuriyet paradigmasında, devletin gölgesinde yeşerecek Merkantalist (Dış alımı sınırlayan, ihracâtı destekleyen) bir ekonomik siyaset hız kazanmıştır. Ziya Gökalp, halıcılık, boyacılık, tezhipçilik, demircilik gibi millete iftihar kaynağı olan zanaatların, Tanzîmât'la beraber kaybolduğunu, esnâf teşkilatının mahvolduğunu; dolayısıyla devletin bizzat bu işe el atmasının elzem olduğunun altını çizer.[29] Quataert makalesinde, Balkan milliyetçiliğinin körüklenmesi, Küçük Kaynarca'dan itibaren Rusya lehine dönen Karadeniz meselesi, Osmanlı memâlikinin en verimli toprakları olan Mısır eyâletinde yaşanan sorunlar, kaybedilen Osmanlı vilâyetlerinden –Örneğin Rusyalı Müslümanlardan- alınan yoğun göç ve Düyûn-ı Umûmiye gibi sebeplerle ekonomik problemi yorumlarken, şöyle bir noktayı işaret eder: "Hem bürokrasi hem de merkezî askeriye, Tanzîmât döneminde ve genelde 19. yy. boyunca aşırı büyüme kaydetti. Örneğin, 1837 tarihinde askeriye 24.000, 1849 tarihinde ise 120.000 düzenli askere sahipti. 1900 yılında, 1800 yılında mevcut olmayan yarım milyon memuriyet bulunuyordu... Devlet hizmeti düzenli ve maaşlı alternatif meslekler sunduğu için, bu istihdamlar; ziraat ve imâlât sektöründeki değişimlerin âciliyetini kısmen ortadan kaldırdı."[30]

Şişkin bir bürokrasinin inşâ edeceği sosyalite, doğal olarak bir önceki paradigmadan farklı kavramlaştırmalarıyla, edebiyatını da değiştirecektir. Hemen Tanzîmât Fermânı çağdaşı bir Batılılaşma yahut Sekülerleşme söz konusu olamayacağı gibi,

---

27 Geniş bilgi için Sabri F. Ülgener'in *İktisâdî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası* adlı eseri görülebilir.
28 Doğan, *a.g.e.*, s. 138.
29 Gökalp, *a.g.e.*, s. 87-89.
30 Quataert, "a.g.m.", s. 452-455.

hemen bir edebî tahavvül de düşünülmemelidir. Ne var ki zaman ve zemin çağdaş varlığın yeni ve eskisini belirlerken, onun dil zekâsını da tekrar kodlayabilmektedir. Elbette bu *değişim-dönüşüm* sürecinin bir ayağı gazete ve dergicilik diğer ayağı yeni ithal edilen edebî türleridir. Sekülerleşmenin başka bir boyutu burada önümüze çıkmaktadır: Simgeci zihnin, realist yazabilmesi için gerekli zamanı onu tanımadan, yeni bir akımı ya da hareketi önüne sürerek hemen başka bir dönüşüm talep edilmektedir. Üstelik değişen yalnızca ekonomi değildir: "Edebiyatımızın 1839'dan 1859'a kadar Tanzîmât devrinin ilk yirmi senesine tesadüf eden kısmında, Avrupâî tesire örnek teşkil edebilecek bir değişme yok gibidir. Ne roman, ne tiyatro, ne küçük hikâye, ne tenkit başlıca Batı edebiyât nevilerinden herhangi biri bu yıllarda daha kendini göstermiş değildir."[31]

Yine de Şinâsî'den hareketle bir ilk mektep fikri –elbette gazetecilik yönü ağır basan- sade bir nesir geleneği oluşturma eylemine binâen; Şinasi (ö. 1871)-Nâmık Kemâl (ö. 1888)-Ziya Paşa (ö. 1880)- ve bu mektebin devamı mâhiyetinde ikinci mektep, Recâi-zâde Mahmut Ekrem (ö.1914)-A. Hâmid Tarhan (ö. 1937)-Sezâî (ö. 1937) şeması oluşturulmaktadır. Siyâsî heyecanlar taşıyan ilk mektepten ikinciye geçilirken, Romantizm kendini daha güçlü hissettirmeye başlar: "Hele on dokuzuncu asır, Batı'nın başlıca mitoslarını, ihtiyar Şark'ın şuur altına zerk eden bir efsane-şiir... Avrupa bütün günahlarından arınmış, bütün tezatlarından sıyrılmıştır bu manzûmede; o artık yalnız maddî fetihlerin değil, insanlık rüyalarının da gerçekleştiği bir ütopyadır..."[32] Elbette bu iş biraz da metnin coğrafyası ve okuyucunun öz-algısıyla ilgilidir. Birinci ve ikinci mektebin arasında bir ayırım yapmak için edebiyât sahasına taşınan yeni kavramlar dolayısıyla lafız-mânâ ilişkisine göz atmak durumundayız.

Yirminci yüzyılın dilbilimcilerinden Saussure'nin ifadesiyle, *dil sadece kendi düzenini tanıyan bir sistemdir*. Yazarın bu sözden

---

31 Ömer Faruk Akün, "Tanzîmât Edebiyâtı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Nisan, 1977, Sayı: 2, s. 32.

32 Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 194.

hareketle, dil ile satranç oyunu arasında kurduğu bir analojiye değinmek istiyoruz. Saussure, satrançtaki taş, tahta yahut metal parçaların tek başlarına değil; oyun ve oyunun kuralları çerçevesinde oluşan evrende anlam kazanmalarına dikkat çeker. Yapısalcı yaklaşım geleneği içerisinde Doğu'nun kültürel birikimi, lafız/mânâ ayrımından üretilmektedir, der.[33] Bir başka açıdan, Lévi-Strauss'un, dışsal benzeşimden (external analogy), içsel bağlaşıma (internal homology) geçiş önerisini doğrulayan Hilmi Yavuz'un yorumu burada zikredilmelidir: "... Bir edebiyât ürününün yorumu, onun içsel bağlaşım yoluyla temellendirilmesinden sonra ortaya çıkar."[34] Bu noktada eser eser, yazar yazar bu bağlaşımı kurmak çok ayrı çalışmalar istemektedir. Biz ancak kabul görmüş *mektep* teorisi üzerinden yeni kavramların ve yeni türlerin tesis edilişinin, Sekülerleşme sürecinde ne ifade ettiğini anlamaya çalışacağız.

Seyahatnâme mantığı çerçevesinde Avrupa'ya dair heyecanların-izlenimlerin dağınık bir hafızayla aktarıldığı bir dönemecin ardından, güçlü bir Fransız etkisiyle[35] toplumu dönüştürme projesine dönüşen edebî bir dönem vardır. Şinâsî-Nâmık Kemâl-Ziya Paşa üçgeni olarak belirtilen bu ekolün, adetâ siyâsî bir edebiyâtın ve gazete sütunlarına taşınan *polemik*, dolayısıyla *tenkît* kültürünün de oluşmasını sağladıkları düşünülebilir. *Hürriyet, Kanun, Meşrûtiyet, Medeniyet, Vatan* mefkûreleri, tarzlarının karakteristiğini belirler. N. Kemâl'in meşhur mısralarında hayat bulan ve meşrûiyetini millette/sosyal nizâmda arayan bir gerçekliktir bu şeyler:

"Ne efsunkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet
Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten"

"Nâmık Kemâl'in edebiyât dünyasına kazandırmaya çalıştığı yeni değerleri üç noktada değerlendirmek gerekir:

---

33 Hilmi Uçan, *Edebiyât Bilimi ve Eleştiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2003, s. 39.

34 Hilmi Yavuz, *Edebiyât ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 73 ve s. 75.

35 Bu etki hakkında genel bir değerlendirme için bkz. Fuad Köprülü, *Edebiyât Araştırmaları I*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 277.

Fikrî yapıda işlediği yeni değerler (Hürriyet, Kanun, Medeniyet, vs.)

Edebiyât alanında gündeme getirdiği yeni fikirler (Eski edebiyâtı tenkit, Batılı yeni türleri tanıtma).

Yenilik yolunda desteklediği ve yüreklendirdiği gençler (R. Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid)."[36]

Bu üçlünün Servet-i Fünûn (1896) çağına değin sürgünle geçen yılları, siyâsî bir cemiyet (*Yeni Osmanlılar*) ortaklığı bakımından da mühimdir. "Bu özellikleri dikkate alınarak başarı dereceleri bakımından şöyle bir sıralama da yapılabilir: Sosyal ve siyâsî fikirleri tebliğinde N. Kemâl-Şinâsî-Ziya Paşa; edebî açıdan özellikle şiirin estetik planda Ziya Paşa-N.Kemâl-Şinâsî; dilin sadeleşmesinde ise Şinâsî-N. Kemâl-Ziya Paşa."[37] Bu farazî üçlünün birbirlerine bağlandıkları yerler kadar, elbette karakter ve duruş itibariyle birbirlerinden ayrıldıkları yerler de vardır. Sekülerleşme boyutunda düşündüğümüz vakit, bu dönem askerî ve bürokratik alandaki kargaşanın ilk şok dalgalarını emmek isteyen, savunmacı, vâiz-öğretmen bir havada kendisini ifade eden ve belli şeylerin Devlet-i Aliyye'nin kimyasıyla uyuşturulmak istendiği bir dönemdir. Tiyatro belki devlet için yeni bir nevidir ama bu yeni türün görevi öncelikle, eğlendirmek değil; öğretmektir. Bu ekol *dava adamı* projesinin prototipidir, diyebiliriz. Şaban 1287/1870 tarihinde Ziya Paşa tarafından Cenevre'de kaleme alınan bir gazelin beyitleri çok kere zikredilmiştir:

"Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaşdım mülk-i İslâm'ı bütün virâneler gördüm

Bulundum ben dahi Dârü'ş-şifâ-yı Bâb-ı Âli'de

---

36 Genişbilgi için bkz. İsmail Parlatır, "Tanzîmât Ruhunun Edebiyâta Kazandırdığı Değerler", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, s. 553-567.

37 M. Orhan Okay, "Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, III/58.

Felâtun'u beğenmez anda çok divâneler gördüm"[38]

Hükûmet ve bürokrasi üzerine eğilen Ziya Paşa, eleştiri merkezini kadîm Yunan filozoflarından Platon üzerinde kurar. Fransız ekolünü bildiği kadar Endülüs tarihiyle de ilgili olan Ziya Paşa, bir şeylerden rahatsızdır ve o şeyi başka bir şeye döndürmek *rüyası* görmektedir. Tanpınar, Paşa'nın bend-üstadlığını ve *Rüya* isimli makalesindeki yeteneğini uzunca zikretmekle beraber, mizacındaki –belki de uzun bir devre ve şimdiye ait-tezadı şöyle vurgular: "Talih, bu zeki, fakat sabırsız ve cömert ruhlu ikbâl-perestin hayatını zâlim bir roman yapmak için hiçbir şeyi esirgememiştir. Kaç defa ikbâlin peşinden en yüksek basamaklara kadar yükselmiş, fakat saçlarından yakalayacağı sıradan, sadece alaycı kahkahasını duymuştur."[39]

İkinci mektep denilen farazî üçlüyü birbirine bağlayan şey diğer farazî üçlüye göre daha farklıdır: *Kurtarmak* fikrinin yetiştirdiği üç adam (Şinâsî'de bu vurgu biraz daha siliktir) siyasî kavramların penceresinden edebiyat vadisini gözlerken; diğerleri politik arenanın dışında ve kendilerince bir yol tutturarak (*büyük ihtiraslar ve ıstırablar devri*)[40] daha münferit bir ebedî duruş sergilemişlerdir.[41] Bu noktada kanaatimiz şudur: En büyük ıstırablar ve en cafcaflı acılar dahi kalem ehlinin elinde çoğunca bir malzeme olabilmektedir. Eğer böylesi acılar dillendiriliyorsa bu elbette ki yazarın *bilinmek* maksadına hizmet eder. Bir şeyden kaçış, yine o şeyle ilgilenmenin ve bir çeşit reaksiyon göstermenin işareti olabilmektedir. Sekülerleşme çerçevesinde, bu yeni dönem –*Romantizm*'in de etkisiyle- şahsî bir çemberde var olur. Fikrin güzergâhı yer değiştirince, doğal olarak metafizik kavramlar da yeni karakteristik ve problema-

38 Önder Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2001, s. 203.

39 Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 310.

40 M. Kaplan'ın *Romantizm*'e bir gönderme yaparak, o devri nitelemek için kullandığı ifadelerinden biridir.

41 Nihad Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyâtı Tarihi*, MEB, İstanbul, 2001, II/915; M. Orhan Okay, "Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, III/58.

tik özellikleriyle öne çıkacaklardır ki çalışmamızın ikinci bölümünde Hâmid çerçevesinde bu konuyu, genişçe ele alacağız.

Ekrem-Hâmid-Sezâî'den müteşekkil farazî üçlüyü, önceki üçlüye nazaran değerlendiren N. S. Banarlı dikkatimizi çeken şu yorumu yapmıştır: "Şu farkla ki böyle idealler (vatan-hürriyet-terakkî y.n.) uğruna fedakârlık yapan ve zorluklara katlanan, artık muharrir değil, muharririn eserindeki kahramanlardır."[42] N. Kemâl'in Tasvîr-i Efkâr'ı (1867) emanet ederek gittiği ve kendisi vasıtasıyla Hâmid'i tanıdığı adam olan Recâi-zâde Mahmut Ekrem, edebiyâtı halka götürmekten ziyade, kendi içinde yorumlayan, Tanpınar'ın deyişiyle, *muntazam memur hayatına dönen* bir edebiyâtın münevveri[43]; edebî hususlar hakkındaki teknik yazıları, talebesi karşısındaki duruşuyla bir edîbten ziyade bir üstâd/hocadır.[44] Şiirinin sosyal meselelerde değil, aşırı bir duygusallığın izinde[45] ferdî bir çizgi çekmesi âdeta önceki farazî üçlü ile onların ayrıldığı yeri göstermektedir. Bu asrın edebî macerası sanki 17. yüzyılın akımlarının güncellenmesini bize hatırlatmaktadır. Hikemiyât[46] çizgisinde devam eden birinci mektep ve Sebk-i Hindî yolunda ikinci mektep... Şu farkla ki; özlü söyleyiş ve öğretici mesaj istekleriyle problemine yoğunlaşan Hikemiyât,[47] siyâsî bir jargon ve kavramsallaştırma ile keskinleşmiş, realize olmuş; Sebk-i Hindî'de kullanı-

---

42 Banarlı, *a.g.e.*, II/915.

43 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 476.

44 Banarlı, *a.g.e.*, II/919.

45 Kâzım Yetiş, *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyâtı*, Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 205.

46 *Hikemiyât/Hikemî Şiir*: "... Düşünceye ağırlık veren, amacın okuyucuyu uyarmak, düşündürmek ve aydınlatmak olduğu, daha doğru bir ifadeyle insana doğruyu, güzeli göstermeye yönelik görüş bildiren didaktik içerikli şiire denir... XVII. yy.'ın ikinci yarısında görülür. Hikemî şiir akımının edebiyatımızdaki öncüsü ve en güçlü temsilcisi Nâbî'dir." Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s. 182.

47 *Sebk-i Hindî*: Hind üslubu. Babürlü-Hind saraylarında XV. ila XVII. yy.lar arasında uygulanmış olan bir şiir üslûbudur... Bu üslûpta bilmeceyi andıran karmaşık mazmûn ve söyleyişler, hayâle dayalı incelikler ve zihni zorlayan imajlar... Hep zekâya yönelik çalışmalar kendini gösterir. Bir çeşit çevreden kaçış diyebileceğimiz üslûptur. İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 406.

lan örtülü, i'câzî lisânın titreyişleri tasavvufun güzergâhından ayrılarak Romantizm'in vadilerine doğru kaymıştır.

Bu dizgede Abdülhak Hâmid, N. Kemâl neslinin son halkası ve Şinasî ile başlayan yeniliğin ilk büyük aşaması olarak zikredilir.[48] Hatta Hâmid'in 1878 sonrasından II. Meşrûtiyet'e uzanan dönemi tek başına dahi niteleyebileceği ve bu devre *Abdülhak Hâmid Devri Edebiyâtı* denilebileceği de ifade edilmiştir.[49] Hâmid, vezni kullanışı hatta onun kendince bulduğu vezinlerde şiirler kaleme alması, değişik kafiye teknikleri ve ölüm-ruh temindeki farklı vurgularıyla, kendi döneminde olumlu ve olumsuz yönde tepkiler alan bir yazardır. *Kurtarmak* fikrinin Osmanlı topraklarının sosyolojisini değiştirmek ülküsü, sanki ilk dönüşümünü bu kuşak üzerinde başlatmıştır. İleride göreceğimiz yeni türler bahsinde, hikâye ve romanlardaki esas kişiler, toplumun ve geleneğin dudak büktüğü, burun kıvırdığı kimseler olarak öne çıkarlar. Flaubert'in "*Madam Bovary benim!*" sözü izleğinde, bu kuşak değişen yönlerinin, kendi içindeki gelenekle çatışan taraflarını halk arenasına bir bir sürmüşlerdir, demek mümkündür. İkinci kuşak farazî üçlünün (İkinci mektep) son ismi Sâmi Paşa-zâde Sezâî'dir. *Küçük Hikâyeler* ve *Sergüzeşt* isimli eserleriyle dikkat çeken Sezâî Bey'in, Romantizm akımının etkisinden sıyrılarak Realizm çizgisine doğru yaklaştığı ifade edilmiştir.[50] Dahası üslûbuyla hikâyeyi, romandan ayırdığı, Servet-i Fünûn akımının realist duruşuna ilham kaynağı olduğu ve hikâye yazımında sade ve daha teknik bir yazımı başlattığı belirtilmiştir.[51] Bu noktada Tanzîmât mantalitesi izinde, Osmanlı yazarlarına ilham veren yeni konular ve daha önemlisi yeni neviler hakkında birkaç şey zikretmek durumundayız. Sekülerleşme doğrultusunda edebiyat sahasına giren özellikle iki neviyi kısaca inceleyeceğiz: *Tiyatro ve karma bir üslûp olarak hikâye-roman.*

---

48 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 508.
49 Okay, "a.g.m.", III/59.
50 Banarlı, *a.g.e.*, II/947.
51 Okay, "a.g.m.", III/73.

Dâsitân, efsâne ve ortaoyunundan, teknik ve mantık itibariyle farklılaşan tiyatro, Devlet-i Aliyye içerisinde, İstanbul'un ilk tiyatrosu denilen (1842) Naum Kumpanyası ile başlamış, Güllü Agop tarafından Gedikpaşa'da kurulan "*Tiyatora-yı Osmânî*" sahnesiyle yoluna devam etmiştir. Bu kumpanyanın, Ahmet Vefik Paşa'dan N. Kemâl'e, Şemseddin Sâmi'den Abdülhak Hâmid'e kadar etkileri olduğu ifade edilmiştir.[52] Fakat metne dayalı ve teknik olarak Avrupâî ilk tiyatro eserinin Şinâsî'ye ait olduğu söylenebilir.[53] Şinâsî'nin eseri (*Şair Evlenmesi*), bir perdelik küçük bir komedi olup, eser sahibinin ifade ettiği gibi *bi'l-iltizâm lisân-ı avâm üzre kaleme alınmış*'tır (1860).[54] Tiyatro, bu sade başlangıcıyla beraber, Nâmık Kemâl'de bir silah (*Vatan yahut Silistre*-1873) hâline gelir. Abdülhak Hâmid ise, öyle uzun tiradlar kaleme alır ki, oynanmak için değil sanki akıl vermek/dehâ göstermek amacını güder. Denilebilir ki siyâsî arenada nasıl bir *kurtarmak* fikri mevcut ise yazın için de bir *aparmak ve akıl vermek* söylemi mevcuttur. "Tanzîmât romanının genelinde eserin içinde konuşan anlatıcı-yazarların varlığı gibi, özellikle trajedilerin diyalog ve tiradlarında da kahramanlara tabiîliğin dışına taşan edebî nutuklar, yazarını temsil ettiği açıkça belli veciz sözler söyletmeye gayret gösterildiği dikkat çeker. Böylece Tanzîmât trajedisi kahramanları da dil ve davranışları bakımından özentili, sun'î ve teatral olmaktan kurtulamamışlardır."[55]

Şiire itibarla, düzyazının ayaklarının yere daha güçlü bastığı ve bu noktada gittikçe Realizm'e doğru kaydığı söylenilebilir. Kıssa ve destan geleneği insanlıkla yaşıt olmakla birlikte, destân tarzı yahut *epique romanesk/halk hikâyesi* formatından farklı olarak, Avrupaî bir anlatı geleneği, Tanzîmât anlayışı çerçevesinde Devlet-i Aliyye topraklarına girmiştir. Batı edebiyatından ilk tercümeler 1860'lar; 1870'ler itibarıyla da uzun

---

52 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 279-282.
53 Okay, "a.g.m.", s. 73.
54 Banarlı, *a.g.e.*, II/865.
55 Okay, "a.g.m.", s. 69.

hikâye ve roman örnekleri yavaş yavaş belirmeye başlar.[56] "... O günlerde Avrupa romanı yazdıklarına inanan romancılar, toplumlarına yeni bir şey getirmiyor, tıpkı genç Picasso gibi var olagelen estetik öğeleri yeni ve daha çarpıcı bir bileşkeyle sunuyorlardı. Kullandıkları gereçler arasında yerel kurmaca öğeleri de vardı."[57]

Dualitenin yine âşikâr olduğu bir alan olarak yazın türleri, Doğulu bir hafızayla, *kıssadan hisse çıkarma* taktiğini kullanırken pek ayrım yapmaz. Bu bağlamda *Telemak* bir hikmet kitabıdır. R. Finn, roman konusunu işlerken Avrupa orta sınıfının bir uzamı olarak çıkan bu türün, devlet içerisinde azınlık bir elitin elinde büyütülmesi arasındaki farklı ilişkiye/çelişkiye dikkat çeker.[58] Bu bâbta birinin öğretmenlik yapması icap etmektedir. Bu yeni şeyi, samimiyetle, karşıyla konuşur gibi izah etmek isteyen kişi ise A. Mithat Efendi olmuştur. Ahmet Mithat ve Şemsettin Sâmi –*Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat*- yerli roman edebiyâtının öncüleri kabul edilmiştir.[59] Bir başka yoruma göre Şemsettin Sâmi'nin romanı, halk hikâyeciliği geleneğinin basit bir tekrarından ibarettir.[60]

Ahmet Mithat Efendi (ö. 1912)'nin otuz ayrı başlık altında yayımladığı *Letâif-i Rivâyât* serisi, kısa hikâye geleneğini oluştururken; Şemsettin Sâmi (ö. 1904)'nin romanından dört sene sonra N. Kemâl'in *İntibâh* ve Recâi-zâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* isimli romanları daha ciddi bir başlangıç yaparlar. 1885-1887 arasında Romantizm-Realizm arasında gerilen zihinler kararlı bir adımla Realizm'i savunan Nâbî-zâde Nâzım (ö. 1893)'ın *Ka-*

---

56 Âlim Kahraman, "Hikâye (Yeni Türk Edebiyâtı)", *DİA*, İstanbul, 1998, XVII/494; Bu bağlamda ilk Avrupâî hikâyenin öncüsü, Y. Kâmil Paşa'nın, Fénelon'dan çevirdiği "*Tercüme-i Telémaque*" isimli bir tercüme eserdir. Aynı yıl Victor Hugo'nun *Sefiller*'i, "*Mağdûrîn*" ismiyle özetlenerek çevrilmiş ve tefrika edilmiştir. Ek olarak, tarihçi Ahmed Lütfi, Daniel Defoe'nun Arapça tercümesinden "*Robinson Cruzoe*" nakledilebilir. Tanpınar, *a.g.e.*, s. 285.

57 Robert P. Finn, *Türk Romanı-İlk dönem 1872-1900*, Çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 2.

58 Finn, *a.g.e.*, s. 7-9.

59 Kahraman, "a.g.m.", s. 494; Banarlı, *a.g.e.*, II/1000.

60 Okay, "a.g.m.", III/71.

rabibik isimli eseriyle karşılaşır. Henüz kısa hikâye, uzun hikâye ve roman arasındaki çizgilerin tam tebârüz etmediği bu devrede, birçok araştırmacı tarafından modern anlamda kısa hikâye prototipi sayılan, Sezâî'ye ait *Küçük Şeyler* isimli eser yayımlanır.[61] Âsitâne'ye odaklı roman kahramanları felsefî bir vicdana sahiptirler. Kölelik ve kadının toplumdaki pozisyonu eleştirilir. Gözyaşı çağıran intihar ve verem satır aralarından fışkırmaya başlar ki Hâmid'in kendi şahsî macerasında en sevdiği varlık olarak işaret ettiği eşini veremden kaybedişi bu gözyaşı çağrısının boş olmadığını da göstermektedir. Romanlar zamansal olarak siyâsî güzergâhın dışında bir *mutlu şimdi* yaratsa dahi, eserin müessire bağlı olması kaçınılmaz olacağından, Devlet-i Aliyye'nin bir şeyleri durmadan kaybedişi bir bakıma diğer coğrafyaya özenişin de iklimini yaratmaktadır.

Bu iklimin güzergâhını anlamak için ekoller arasında (Romantizm-Realizm) tereddüt eden 19. yy. edebî hareketini *Encümen-i Dâniş* (1851-1860'lar) üzerinden okumak da mümkündür. Dârülfünûn'da okutulacak ders kitaplarını hazırlamak, aynı zamanda halkın kültür seviyesini yükseltmek amaçlarıyla yola çıkan kurum, Türkçe'nin gelişebilmesi adına da bir talih olarak kabul edilmiştir.[62] Tanpınar, bu akademinin hakikatte milletlerarası ilim-fikir hayatıyla temasımızı sağlayacak bir köprü olduğunu vurgulamış; lâkin umumî tahsil ve terbiye meselesinin çözülmeden günlük kaygı ve önde gideni yakalama hevesi yüzünden işlevsel olamadığını dile getirmiştir.[63] Belki de bu köprünün on yıl içinde sona ermesi, ileride daha ciddi sorunları doğurtacak kültürel karmaşanın mayasında bulunan dualitenin çözülmesine mâni olmuştur. Mirası reddeden bir edebî gelenek yahut Türkleştirilmiş bir varoluşçu temanın şiir ve nesirde boy göstermesi bu bakımdan da ilgi çekicidir. Nihayetinde *gazete* kanalıyla Osmanlı topraklarına giren yeni türler (Hikâye-roman-tiyatro-eleş-

---

61 Kahraman, "Hikâye (Yeni Türk Edebiyâtı)", *DİA*, İstanbul, 1998, XVII/495; Okay, "a.g.m.", III/73.
62 Abdullah Uçman, "Encümen-i Dâniş", *DİA*, İstanbul, 1995, XI/177.
63 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 143-146.

tiri nüveleri) alelacele hazmedilmek istenmiştir.[64] Elbette mirası kökten bir reddediş düşünülemez. Fakat bir yön tayin etmek gittikçe zaruri hâle gelmektedir ve bu bağlamda metafizik de, *Doğu* yahut *Batı* yönünde kırılmalar yapmak durumunda kalacaktır: "Bu öyle garip bir tâli' cilvesiydi ki, Türkiye'de Dîvân şiirini yıkmaya çalışanlar, kendi devirlerinde bu şiiri, en iyi anlayan ve bilhassa çok iyi söyleyen şairler arasında bulunuyorlardı."[65]

Encümen-i Şuarâ, bu asrın edebî temâyülünü göstermek bakımından mühimdir. 19. yüzyılın ikinci yarısında bir çeşit dost meclisi diyebileceğimiz bu grup, Hersekli Arif Hikmet Bey'in evinde toplanıyor; gruba devrin mühim Dîvân şairlerinden Leskofçalı Gâlip Bey başkanlık ediyordu.[66] Şiirlerin yüksek sesle okunduğu bu yeni devir ozanlarının âyinleri, devri derinden etkilemiştir. Ziya ve N. Kemâl Beylerin bu mecliste olduğunu bilmek ve N. Kemâl'in âteşîn bir havayla dostlara *şiir üflediğini* düşünmek dahi birçok şeyi izah etmektedir. N. Kemâl'in poetikası haylidir potansiyel olan fikrî hareketin doğasına uygun fakat daha sert bir kavisle Batı'yı işaret eder: *"Dîvânlârımızdan biri mütalaa olunurken, insan muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühâl'in tepesine basmış, hançerini Mirrih'in göğsüne saplamış memdûhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı mâ'şukalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder."*[67]

---

64 Olcay Önertoy'un eseri bu noktada zikredilebilir. *"Tanzîmât Dönemi'nde Edebiyât Anlayışı"* isimli eserinde Batılılaşma ekseninde gazeteden hareketle yeni gelen türleri incelemiştir. Şiir-Nesir dili-Tiyatro-Roman-Eleştiri-Gazete. *Tanzîmât Dönemi'nde Edebiyât Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1981.

65 Banarlı, *a.g.e.*, II/972.

66 Heyet, "Encümen-i Şuarâ", *DİA*, İstanbul, 1995, XI/179-180; M. Kayahan Özgül, "Osmanlı'nın Son Encümen-i Şuarâ'sı", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, III/ 75.

67 Nâmık Kemâl, *Celâleddin Harzemşâh*, Yay. Haz. Arş. Gör. Oğuz Sal, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. 33.

Burada eleştirilen nokta anlıyoruz ki mazmûn-perdâzlıkla hâlelenmiş bir müteşairliktir: "Ve sanki insanın yerine aruz vezninin bizzat kendisi ortada dolaşıyor, halk ağzından ve hayattan topladığı ifadeler üzerine tek başına küçük, manasız oyunlarını yapıyordu."[68] *Beş parçadan bir bohça* tabir edilen tarz-ı kadîm elbette bir bütün olarak böyle değildir. Kendi zamanı çerçevesinde N. Kemâl'in bu oyun düşkünü hasta edebiyâtı ölümden kurtardığı, bu sayede Ziya Bey, R. Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid gibi isimlerin edebiyat vadisinde daha rahat yol aldıklarına dikkat çekilmiştir.[69] Tanpınar, bu geleneği reddedişin temelinde, bir bütün halinde *mutlak* fikrinin yıkılmasını ve zamanla yerini güçlü bir duygusallığa doğru seyreden Romantizm'e bırakmasını görür.[70] Elbette bu değişim yaşanırken Dîvân şiiri de yoluna devam etmektedir. Bu geleneğin devamını anlayabilmek maksadıyla özellikle iki isim zikretmek istiyoruz: *Keçeci-zâde İzzet Molla ve Enderunlu Vâsıf.*

Enderunlu Vâsıf'ta bâriz bir Nedîm tesiri olduğu ifade edilmiştir. Ahmet Kabaklı, Vâsıf'ın Nedîm seviyesine çıkamayacağını bildiği için ifade etme biçiminde daha aşırıya gittiği hususunu dile getirirken;[71] A. H. Tanpınar bizim dikkatimizi daha çok çeken bir noktayı işaret eder:

"Giderken yalıya ikimiz üç çifte piyâdeyle
Sana sık sık bakup zor ile gönlüm mübtelâ kıldun" beytinden hareketle burada yatan felsefenin ne vahdet-i vücûd, ne ona yol açan mecâzî aşk ne de örfün onaylayageldiği –bu bağlamda daha masum bulunan- yıldırım aşkı temi değil; olağan bir aşk

---

68 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 77.

69 Ömer Ferit Kam, *Dîvân Şiirinin Dünyasına Giriş (Âsâr-ı Edebiye Tetkikâtı)*, Haz. Halil Çeltik, MEB, Ankara, 2003, s. 72.

70 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 79; Bu bağlamda hatırlatmalıyız ki, Yahya Kemâl, yirminci yüzyıla doğru akan edebî geleneği inkırâz devri olarak niteler. Böylece şiirin can çekişmesini kendince ilan eder: "Eski Türklerin manevî bir hayatı varken bir edebiyatı vardı. Yeni Türklerin ancak manevî bir hayatı olursa edebiyatı olur." Yahya Kemâl, *Edebiyata Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2005, s. 58.

71 Ahmet Kabaklı, *Dîvân Edebiyâtı*, Türk Edebiyâtı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 361.

romanındaki psikolojinin görüldüğünü belirtir.[72] Belki de bu *Tanzîmâtçılar* yakıştırması yapılan edebiyatçıların eskiyi, daha sade bir dille taşımak geleneği için de bir başlangıç kabul edilebilir.[73] Dîvân şiiri geleneğinin Harezm, Hakanî, Çağatay, Azerî ve Osmanlı topraklarında hüküm süren bir aurası olduğuna dikkat çeken M. Çavuşoğlu, *şiir* ile *şuur* arasındaki bağlantıyı hatırlatır ve sanıyoruz çağın hususiyetleriyle, anlayışlarıyla dönemin şiir dili arasında da bir alaka kurar.[74] Bu bağlantı noktası hayat ile edebiyat arasındaki ilişkiyi de hatırlatır niteliktedir: "Âdeta şuur, şiirin mayasına müdahale etmektedir. "Herhangi bir edebiyâtın–ne kadar mücerret olursa olsun- bulunduğu devrin hayatını aksettirmemesi kâbil değildir"[75]

Keçeci-zâde İzzet Molla, diğer şairlerden tasvirciliği, mizahî açısı ve hicivci yönüyle ayrılır. Ayrıca onun Nef'î mektebinin son talebelerinden olduğu vurgulanır.[76] Tasvîr ve mizahî duruş bir bakıma, N. Kemâl'in şikâyet ettiği muhayyel ve garâip divan şiiri âleminden bir uzaklaşmayı da ima eder gibidir. Dolayısıyla Mahallîleşme Cereyanı ismiyle marûf Divan şiiri geleneğinin, 19. yy.'da da edebiyat havzasına doğru farklı kavisler çizerek aktığını söylemek mümkündür. Yahya Kemâl *sadeleşme* beklentisi ve arayışını pek manidar bulmaz: "Hastalar saf havaya, sıhhate teşne oldukları gibi, bir edebiyatın son nesli de iptidâî devrin safvetine, masallarına, koşmalarına meftûn olur."[77] Kanaatimizce 19. yüzyıl çerçevesinde Divân şiirinin mirası reddedilmiş bir şey değildir. Muallim Naci-Recâî-zâde Mahmut Ekrem tarafından okunan eski-yeni çekişmesi de[78] mezkûr *buçukluklar* analojimizi destekler mâhiyettedir.

---

72 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 82-83.
73 Komisyon (Neclâ Pekolcay-Selçuk Eraydın-Mustafa Tahralı-Mustafa Uzun-M. Hüsrev Subaşı), *İslâmî Türk Edebiyâtında Şekil ve Nevilere Giriş*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 23.
74 Mehmed Çavuşoğlu, "Dîvân Şiiri", *Türk Dili Dergisi (Türk Şiiri Özel Sayısı II-Dîvân Şiiri)*, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, Sayı: 415-416-417, s. 1-16.
75 Agâh Sırrı Levend, *Dîvân Edebiyâtı (Kelimeler ve Remizler; Mazmunlar ve Mefhumlar)*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 259.
76 Kabaklı, *a.g.e.*, s. 364; Tanpınar, *a.g.e.*, s. 90.
77 Beyatlı, *a.g.e.*, s. 57.
78 Geniş bilgi için bkz. Banarlı, *a.g.e.*, II/972-982.

Güçlü bir şiir dili olan Muallim Naci'nin aruzu kullanmadaki mahareti, Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'e kadar uzatılabilecek bir çizginin başlangıcı kabul edilebilir. Görüyoruz ki Muallim Nâci'den Bâkî'ye bir çizgi çekmek de mümkündür.

Daha evvel ifade ettiğimiz üzere bu asrın şahıslarını anlamak çabası, eserlerin kronolojisi ve eserler arasındaki çekişmeler dahi ayrı birer araştırma konusudur. Biz bu noktaya kadar Sekülerleşme-Batılılaşma izinde, edebiyat ve edebiyatçı dairesindeki değişimi, eski-yeni arasındaki çekişmeyi/uzlaşmayı ifade etmek gayreti gösterdik. Asıl meselemiz kısaca bir girizgâh yaptığımız edebiyat âlemindeki eski-yeni hengâmesinin tam ortasında duran Abdülhak Hâmid'in tarzı ve metafizik algısı itibariyle nasıl bir tahavvül geçirdiği meselesidir ki, bu da ancak onun hayatını ve fikirlerini inceleyerek bulabileceğimiz bir şeydir.

B. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hayatı: Dedesinin Mirasçısı ya da Bir Annenin Öksüzü

Bebek semtinde pembe boyasıyla göz alan yalı[1] hem huzur veren manzarası hem de kendine has –Hekimbaşı sarısı- renkli gülleriyle nâm yapmış bir mekândı.[2] Abdülhak Hâmid'in tarih sahnesine çıkacağı yer burasıdır. Hâmid'in doğum tarihi hususunda kaynaklar arasında tam bir keşmekeş vardır. H. Âli Yücel, 5 Şubat 1851'i[3]; İsmail Habib sadece 1851'i[4]; İnci Enginün, Gündüz Akıncı ve Hikmet Dizdaroğlu 2 Ocak 1852'yi[5];

---

1 19. asır birçok estetik derinliğin ve farklı algılamanın; deyim yerindeyse yokuş aşağı inmeden yahut devrilmeden, kendi yerini başka sosyal icatlara bırakmadan önce boy gösterdiği özel bir zaman olarak göze çarpar. Bir akademi, meşk yuvası, aşk bahçesi olarak farklı farklı tanımlanabilecek yalılar, köşkler ve konaklar, bir bakıma kendi sakinlerinin sosyal ve psikolojik dönemeçlerini belirleyen bir etmen olarak düşünülebilir. Zaten bu binalar, bir hiyerarşi içinde anlaşılırlar. Böylece farklı isimler alarak, farklı psikolojik manevraları kurgulayan ehven bir şey hâline dönüşebilmektedirler: "*Bunlardan Boğaziçinde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem selâmlık daireli ve çokları kargir olanlarına konak denilirdi.*" Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları –Geçmiş Zaman Köşkleri-*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.119.

2 İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Evleri", *Türk Edebiyâtı Dergisi*, Yıl: 34, Sayı: 388, Şubat, 2006, s. 27.

3 Hasan Âli Yücel, "Hâmid'in Hayatı", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/167.

4 İsmail Habib Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyâtı Tarihi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1340, s. 314.

5 Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (Doktora Çalışması), Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1954, s. 11; Hikmet Dizdaroğlu, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1970, s. 5; Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *DİA*, İstanbul, 1988, I/207.

İbrahim Necmi ve İsmail Hikmet 5 Şubat 1852'yi[6] işaret eder. Bu tarih meselesinden, arşiv belgelerine dayanarak oluşturduğu eserinde uzunca bahseden İhsan Sâfî[7], Emin Ali Çavlı'nın "*Abdülhak Hâmid'in Doğum Tarihi*" isimli makalesine binâen – ki Çavlı'nın temel dayanağı Hâmid'in babası Hayrullah Efendi'nin Hâmid'in doğumu üzerine düştüğü nottur- en makul doğum tarihinin 2 Ocak 1852 olduğunu ifade eder. Hâmid'in hâtırâtındaki ifadesiyle "...Abdülhak Hâmid, yani ben 1268 (1852)[8] sâl-i hicrîsinde Bebek sahilinde kâin penbe yalıda doğmuşum." Biz, diğer Hâmid eserlerinde, güvenerek ve şükranla kullandığımız İ. Enginün'ün bu konudaki tesbitini, yani 2 Ocak 1852'yi doğru kabul etmekle yetineceğiz.

Hâmid'in doğum tarihi hususundaki karmaşa, nesebiyle ilgili ifadelerde de karşımıza çıkar: "Aslı, bir ara Mısır'a gidip orada yerleştikten sonra İstanbul'a dönmüş eski bir ulemâ ailesinin çocuğudur. Mısır'daki ailesinin adı, ilk hicret eden dedesi Abdullah Efendi'nin yerleştiği Sunbat Kasabası'ndan gelir."[9] Hâmid, *Hâtırât*'ında *kendi silsilenâmemizden* diyerek bir sıralama oluştursa da isimler ve onların etnik kökeni hakkında farklı görüşler mevcuttur.[10] Buna mukabil Hâmid, kendi silsilelerini şöyle sıralar: "Abdülhak Sünbâtî Hazretleri, Ahmed Efendi, Mehmed Efendi, İsmail Efendi, Abdülhak Efendi (velâdet 1201/1784), Nefise Hanım, Hayrullah Efendi (velâdet 1233/1816), Hasenetullah Hanım, Yahya Nâci Efendi, Abdül-

---

6 İsmail Hikmet, *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Azer Neşr, Bakü, 1925, s. 348; İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmid ve Eserleri*, Neşr. Kanaat Kütüphanesi, Sanayi-i Nefise Matbaası, İstanbul, 1932, s. 7.

7 İhsan Sâfi, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 27.

8 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, s. 20.

9 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 500.

10 H. Dizdaroğlu, Abdülhak Molla'nın (Hâmid'in dedesi) on ikinci karısı olan ve Yahya Nâci Efendi'nin kızı Hasenetullah Hanım'dan doğma Hayrullah Efendi'nin oğlu olarak takdim ettiği Hâmid'in silsilesi hakkında kendinden emindir: "Böylece Hâmid'in yedi atası da bellidir ve şöyle bir sıra izlemektedir: Abdülhâlik-is-Senbâtî, 2. Ahmed Şihâbüddîn, 3. Mehmed-i Mısrî, 4. İsmail Efendi, 5. Mehmed Emin Şükûhî Efendi, 6. Abdülhak Molla, 7. Hayrullah Efendi." Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 5.

hak Hâmid Efendi (velâdet 1268/1852)." Böylece Hâmid, Hekimbaşı ailesinin birinci uzvu saydığı Hayrullah Efendi'nin, ecdâdını Mısır'da bir türbede medfûn ve orada evliyadan addedilen Abdülhak Sünbâtî'ye bağlar.[11]

Hâmid'in ataları bahsi doğrultusunda, İzmir dolaylarından kalkıp, Mısır'ın Kahire şehrine yakın Sünbat'ı vatan edinen Abdülhâlık Sünbâtî üzerine eğilen Gündüz Akıncı, Arap tarihçisi Sahavî'nin 9. yy. büyüklerini kaleme aldığı eserinde adı geçen bir Sünbâtî (Abdülhak Muhammed b. Abdülhak es-Sünbâtî- ö. 1438) olduğuna dikkat çeker. Bahsi geçen Sünbâtî'nin Kahire'de müderris olduğu; bu şahsın dışında ise *"Ravza-el-Fuhûm fî Nazm-ı Nukayet-ül Ulûm"* adlı eserin yazarı olan Ahmed b. Ahmed b. Abdülhak es-Sünbâtî (ö. 1582) isimli bir başka şahsın varlığını dile getirir. Böylece Akıncı, Hâmid'in bilinen ilk atası hakkında tam bir bilginin olmadığını ve buna ek olarak, Hâmid'in kendi dedesi hakkındaki ifadelerinde de muğlâklık olduğunu şu sözleriyle vurgular: İşin garibi şu ki Hâmid onu, Danişmentlere Abdülhâlik ve kendi Hâtırât'ında Abdülhâk diye tanıtıyor. Bu bağlamda Nazan Danişmend'in, İsmail Hâmî Danişmend'in konferansından aktardığı anekdot zikredilmektedir:

"Bir gün Hâmid'den sordum: -*Aslen Mısırlı mısınız*? dedim. Onun o gün bana verdiği cevabı ben de bugün huzurunuzda Türk Edebiyâtı tarihine tevdi ediyorum. (Hâmid) bana şöyle anlattı: -Büyük ceddim (Abdülhâlık) Efendi İzmir taraflarında bir yerden bilmem neden dolayı Mısır'a gidip (Senbat) da tavattun etmiş ve ismine (Senbâtî) lâkâbı eklenmiş, ondan sonra üç batın daha Mısır'da kalmış; nihâyet (Mehmed Efendi) İstanbul'a gelip burada yerleşmiş ve Mısır'dan geldiği için o zamanın ulemâsınca (Mısrî) denilmiş..."[12]

---

11 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 18.

12 Sâfî, *a.g.e.*, s. 28'den iktibasen: Nazan Danişmend'in Türklük Mecmuası'nda 1939'da yayımlanan "Bir Zeybek Ailesinin İrsiyet Tarihinden Abdülhak Hâmid'de Şiir Atavizmi". Bu bağlamda Feham Ülgen'in *Hayat-Tarih Mecmuası*'nda çıkan (Haziran 1973) *"Abdülhak Hâmid'in Ecdâdı"* isimli yazısının bu atalar hususunda ayrıntılı izahâtlar içerdiği belirtilmiştir.

Silsilenin ilk üçlüsü hakkında –Hâmid tarafından zikredilen- bilgiler tam bir açıklıkla ifade edilmekle birlikte, dördüncü göbek ve aynı zamanda skalanın beşinci ismi olan Mehmed Şükûhî ile beraber sis perdesinin usulca aralandığı zikredilmiş,[13] aynı zamanda Mehmed Şükûhî Efendi'yle birlikte, İlmiyye sınıfına ait cedlerin oluşturduğu cetvelde artık bir hekimbaşılık branşının da yerini aldığı ifade edilmiştir.[14] Sultan III. Mustafa ve I. Abdülhamid'in hekimbaşılarından Hayrullah Mehmed Efendi'nin kızı Nefise Hanım'la evlenen Mehmed Şükûhî Efendi'nin oğulları Mustafa Behçet Efendi, Abdülhak Molla ve devamında torunu Hayrullah Efendi ile hekimbaşılık geleneği devam etmiştir.[15]

Hâmid'i anlama ve dolayısıyla anlamlandırma yolunda hareketimizin karargâhını, dedesi Abdülhak Molla (1786-1854) ile Çerkezistan'dan kopartılıp getirilen küçük bir esîre olan vâlidesi arasında gerilen ve çatallaşan varoluşu üzerine kurmak istiyoruz. Süleymaniye Tıb Medresesi'ni bitirerek müderris olan Abdülhak Molla, ağabeyi Mustafa Behçet Efendi'nin ilk hekimbaşılığı esnasında saray hekimliğine getirilmiştir. Yaşının küçüklüğü sebebiyle Saray-ı Cedîd'e tayini, ağabeyi tarafından engellenen Abdülhak Molla, görevine Saray-ı Atîk'te başlamıştır. II. Mahmud tarafından ağabeyi ile beraber Keşan'a sürüldükten sonra, bu sefer diğer kardeşinin, Hızır İlyas Efendi'nin vasıtasıyla Saray-ı Cedîd'e tayin edilmiş ve bu zaman diliminden (1822) sonra devlet kademelerindeki ilerleyişi devam etmiştir.[16]

Abdülhak Molla sadece bir bilim ve fen adamı olarak değil; tarih düşürmek ve şiir söylemek kabiliyetleriyle de dikkat çeken bir şahıstır.[17] İbrahim Necmi eserinde, Abdülhak Mol-

---

13 Sâfi, *a.g.e.*, s. 29.
14 Sâfi, *Hâmidnâme*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 31.
15 Sâfi, *a.g.e.*, s. 29-30.
16 Ayşegül Demirhan Erdemir, "Abdülhak Molla", *DİA*, İstanbul, 1988, I/210.
17 Onun aynı zamanda hoş sohbet ve nüktedân olduğu şu misalle anlatılmıştır: "Mührüne, hekimliğiyle alay edercesine,
Çâre-sâz ola Hâkim-i Mutlak
Ola her derde devâ Abdülhak beytini kazdırmıştır." Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 4.

la'nın, II. Mahmut gibi "... Hem kendine çok güvenen, mağrur hem de rast geldiğinin tesiri altında kalacak kadar kararsız..." bir padişaha hizmet edebildiği için, zeki ve kompetan biri olduğunu düşünür.[18] Tanpınar, Hâmid'i değerlendirirken; zamansal olarak II. Mahmud Rönesansı ve Tanzîmât'ın birinci kuşak ilmî aristokrasinin bir uzantısı sayar ve Hâmid'in babasının dayısının Ahmed Vefik Paşa, eniştesinin Pirî-zâde Sahib Molla olduğunu bu minvalde hatırlatır.[19] İlmî aristokrasi ve genetik seçkinliği merkeze koyarak yorum yapanlardan biri de İsmail Hikmet'tir. O, eserinde Abdülhak Molla'nın şairâne ilhamları topladığı yalısını hatırlatarak romantik bir yorum geliştirir: "İstanbul'un derin mâî semâsı altında kıvrılıp giden Boğaz'ın firuze renkli sularına karşı kanat geren yalısında şairâne ilhamlar toplayan bu zarif Moñla, aynı zamanda da ilm ile muttasıf bir zât idi."[20] Asâkir-i Hassa Hekimbaşılığı (1827), Anadolu Kazaskeri (1841), Rumeli Kazaskerliği (Reisü'l-Ulemâ), Meclis-i Maarif-i Umûmiye Reisliği (1848) gibi mühim ve seçkin görevleri îfâ eden Molla, daha hekimbaşı değilken dahi II. Mahmud'un yakın çevresinin (Musâhibler) bir üyesidir.[21] Onun II. Mahmud'un nedimlerinden olduğu ve gösterişli bir hayat yaşadığı ifade edilmiştir."[22]

Abdülhak Molla'nın evlilikleri de ayrı bir bahistir. On iki defa evlendiği ifade edilen[23] Abdülhak Molla, Gündüz Akıncı'ya göre hırçın ve geçimsiz bir koca olması sebebiyle en fazla iki ay evli kalabildiği sekiz eşinden sonra, dokuzuncu eşi olan Hasenetullah Hanım'la, evlenme işinden emekli olduğunu belirtir.[24] Sekiz ya da on bir kadından sonra durulan Molla'nın bunca boşanışını genç bir müderris oluşuyla ilişkilendirmek mümkünse de,[25] burada bizce hâkim olan psikolojik kuvvet daha mühim-

18 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 7.
19 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 500.
20 İsmail Hikmet, *a.g.e*, s. 349.
21 Erdemir, "a.g.m.", I/210.
22 Akıncı, *a.g.e.*, s. 3.
23 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 4; Sâfi, *Hâmidnâme*, s. 35.
24 Akıncı, *a.g.e.*, s. 4-5.
25 Sâfi, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 33.

dir. Elbette bu psikolojik kuvvetin tam bir izahı mümkün olmasa da, Molla'nın nüktedânlığı ve kıvrak zekâsı, ileride Hâmid'de de göreceğimiz huysuzluk ve karşıyı çok çabuk görebilmenin doğurttuğu bir erken yargılama aceleciliğiyle de açıklamak manasız olmayacaktır: "İşittiğim rivâyâta istinâden ben öyle zannediyorum ki mensub olduğum Hekimbaşı ailesinin âbâ ve ecdâdından başlayarak bütün erkân ve efrâdında daimâ bir çocuk hâlet-i rûhiyesi hüküm-fermâ olmuştur."[26]

Anatomi dersi kapsamında kadavra üzerinde çalışabilme izni alan Abdülhak Molla, aynı zamanda Meclis-i Tahaffuz (Karantina Adresi) başkanı sıfatıyla da bu teşkilatta geliştirici rol üstlenmiştir. Ağabeyinin hekimlik mesleğinde açtığı yolu geliştirerek devam eden Molla'nın, bu yolda yazdığı iki eseri mevcuttur:

1. *Ruz-nâme*: II. Mahmud'un ölümüne sebep olan hastalık hakkındaki tetkikler.
2. *Hezâr Esrâr*: Ağabeyinin 850 maddesini yazdığı eseri 1000 maddeye tamamlamaya çalışmış, fakat bunu oğlu bitirmiştir.[27] Eser genel hatlarıyla bazı eski ilaç formülleri ve bugün alternatif tıp dediğimiz alanı işgal eden reçetelerden oluşuyor denebilir. Bu eserlerin dışında bahsini ettiğimiz şiir merakına ve karalamalarına ek olarak, II. Mahmud dönemindeki Rus Muharebesi esnasında, sultanın yeni kurduğu süvari birlikleriyle beraber ikamet ettiği Râmi Kışlası'nda meydana gelen olayları anlattığı 71 varaklık bir tarih nüshası mevcuttur.[28] Abdülhak Molla'nın ilmî dirâyeti, zannımızca kendi muzip ve acûl karakteriyle harmanlanarak farklı bir genetiğe dair ipuçları sunar.[29] Eczâlarını koyduğu dolaba astığı o meş-

26 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 44.
27 Akün, "Hayrullah Efendi", *DİA*, İstanbul, 1998, XVII/71.
28 Erdemir, "a.g.m.", I/210-211.
29 Aynı acelecilik torununda da vakidir: "O zaman bana derhal kim kızını verecek olsa alırdım zannediyorum. İşe beklemek karışınca bozulur; Çünkü Allah beni pek aceleci yaratmış." *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, s. 398.

hur mısraı birçok şeyi açıklar gibidir: *"Ne ararsan bulunur derde devâdan gayrı"*[30]

Kuşkusuz insanın doğduğu evde bir yazı adamının ve kültürünün olması çok mühim bir fırsattır. Hayal gücünü genişletecek bireylerin varlığının elbette bir şair yetiştirmesi icap etmez. Hâmid'de göreceğimiz garip kelimelerle kurulu kafiyeler[31] ve kara bir âleme daldığı ölüm temi arasındaki muhalif duygular, onun soy-kütüksel/jeneolojik macerasına doğru atıflar yapmaktadır. Bu seyri babasında da okumak mümkündür: Hâmid'in babası Hayrullah Efendi'nin âlim, şair ve fâzıl olduğu ifade edilmiştir.[32] Hâmid ise kendi babası için şunları söyler: "Ricâl-i ilmiyeden, ortanca yalıda mukîm olan zât, İkinci Hayrullah Efendi'dir. Ve bu Hayrullah Efendi benim pederimdir. Her nedense tebdîl-i meslek ederek ilmiyeden mülkiyeye geçmiş ve oldukça mühim memuriyetlerde bulunmuş olduğu gibi vakti gelince yazacağım vechile neşrettiği *Tarih*'i vesâir müellefâtı ile bir sınıf-ı münevvere de iltihâk etmişti. Fakat pederi Abdülhak Molla'nın o zamanki servet-i câzibe-i şöhretine sahip olamadığı gibi onun şöhret-i kâzibe-i servetini de idâme edememiştir."[33]

Hayrullah Efendi (1818-1866) henüz on bir yaşındayken beşik ulemalığı usûlünce müderris pâyesi almış, yirmi bir yaşında babasının, Hekimbaşı ve Nâzır sıfatıyla idare ettiği Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şâhâne'ye girmiştir. 1847 senesinde Meclis-i Ziraat üyeliğine tayin edilmiştir. 1851'de Encümen-i Dâniş'in ikinci başkanı olur. Bir sene sonra Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye üyeliğine seçilen Hayrullah Efendi, takvimler 1854'ü gösterirken Mekâtib-i Umûmiye nâzırlığındadır.[34]

---

30 Hikmet, *a.g.e.*, s. 349.

31 Aslında Hâmid'in garip kafiyelemeleri, okuyucuya traji-komik bir duruş sezdirir gibidir:

"Var, gez kayalıkta, dağda, kırda;
Düş bir çukurda, geber, kakırda!.." Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Eşber)*, s. 83.

32 Hikmet, *a.g.e.*, s. 349.

33 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 15.

34 Akün, "a.g.m.", XVII/67-69.

Hayrullah Efendi'nin yazıyla iştiğali şiirle başlamakla beraber, Tıbbiye alanında devam eden okuma-yazma süreci, bazen ziraat ve bazen okul müfredatı için yazılan fennî eserlere doğru kıvrımlar yaparak devam eder ki, *Seyahatnâme*'si ve *Tarih*'i ayrı ayrı incelenmesi gereken eserleridir. Tanpınar'ın ifadesiyle *yeni bir neslin adamı olduğunu* beyan eden *Seyahatnâme*'si, onun bir bakıma da devrin ileride ifşâ olacak Seküler/Batıcı yürüyüşüne hazır olduğunu göstermektedir. Onun da babası gibi, meslekî grafiği hep bir terakkî içindedir. 1857'de Maarif-i Umûmiye Nezâreti'ne müsteşar olur ve iki sene sonra Mekteb-i Tıbbiye nâzırlığına getirilir. 1862 senesinde Altıncı Daire-i Belediye Meclisi Başkanlığı'na getirilen Hayrullah Efendi, 1865 senesinde –İran Şâhı Nâsıruddin Şâh döneminde- fevkalâde murahhas sıfatıyla Tahran Ortaelçiliğine tayin edilir ve bu mekân/iş onun macerasının da sonudur.[35] Hayrullah Efendi'nin ilim ve irfanıyla, Reşit Paşa'nın açtığı yolda/kültür hareketinde ilk saftaki çalışkanlardan olduğu ifade edilmiştir.[36] Dışarıdaki ve bir zamanlar önemsiz olan âlemin/Batı'nın tekrar ve farklı olarak okunmaya başlandığı bir dönemde, devrin ilk okuyucuları olarak, bilgiyi ve tecrübeyi taşımak o insanlar için daima bir görev hükmündedir. Belki bu sebeple Hayrullah Efendi de; tıp, ziraat, fizik, botanik, coğrafya, tarih ve seyahatnâme gibi farklı alanlarda eserler kaleme alarak görevini ifâ etmiştir.[37]

Kadavra üzerinde tetkik yapan bir dede ve Tanpınar'ın ifadesiyle *hekimliği sevmeyen tıbbiye mezunu bir babanın* gölgelediği âlem henüz tam bir aydınlıkla izah edilmiş değildir. Elbette sırf hamâsiyât yaparak Hâmid'in sanatçı kimliğini salt bir genetik bahisle açıklamak doyurucu olmayacaktır. Yine de bu konağın insanları ne şiire, ne Batı'ya ne de oranın yaşama biçimine yabancıdır: "... Pederimin bu emrine birâderimin izni

35 Akün, "a.g.m.", s. 69-70.
36 Hasan Âli Yücel, "Hâmid'in Hayatı", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/166.
37 Eserleri hakkında geniş bilgi için bkz. Akün, "a.g.m.", s. 70-74.

iltihâk ederek Café Napolitain'de bana su ile mahlût bir nevi beyaz şarap verildi."[38] Hâmid'in babasıyla ilgili farklı okuma gerektiren bir ayrıntı daha vardır. Hayrullah Efendi ve Hâmid'in ağabeyi Nasuhî Bey Mason'dur. 1931 yılında Hâmid, Masonluk aleyhinde açılan kampanya için bir gazetenin sorusuna: "Benim babam ve büyük biraderim Mason'du. Fakat adetleri vechile herkesten olduğu gibi bunu benden de gizlediler. Birçok defalar öğrenmek istedimse de muvaffak olamadım. Bunun için Masonluğun ne demek olduğunu pek de bilmiyorum"[39] der. Sanırız Hâmid'in dünyasında *pek bilmiyorum* demek, hiç merak da etmedim demekle başat gider. Yazmanın/eser vücuda getirmenin şartlarından biri olarak gördüğümüz, kendi üzerine eğilmek, bir bakıma keskin bir dikkati simgelerken; diğer taraftan birçok şeyi kulak arkası yapmayı icap ettirecektir. Hâmid, bu sebepledir ki bir şahsın hayatını tetkik eden değil, bizzat incelenendir.

İzmir'den Mısır'a çekilebilecek uzun bir çizgide anlaşılabilecek genetik haritası, üçüncü bir noktayla enteresan bir düzlem hâline gelir. O yer, annesi Müntehâ Nasib Hanım'ın koparılıp getirildiği yer olan Çerkezistan/Kafkasya'dır. Annesinden etkilenmeyen insan bulmak neredeyse olanaksız olsa da, bazı zihinlerin annelerine dair hatıraları ya da kendi içlerinde onlar hakkında büyüttükleri şey, uzun bir zaman beslenilen batarya gibidir: "Bir vâlide ne demektir? Şu küre-i hâkin üzerinde bir mevcûd-ı fâni veyâhut hakîkîye nisbet ne demektir? Hiç!... Fakat ben o hiçten hâsıl oldum. Muhâsebât-ı ilâhiyyede bir sıfır bile bir adeddir."[40]

Müntehâ Nasib Hanım, Çerkezistan'ın Hâmid'in ifadesiyle *şen ve hândân sabahleyin bir köy, nağme-zen bir mesire-i etfâl*[41] *dediği gündüzleri panayır, geceleri ise sû-be-sû hâb, kimsesiz, sessiz görülür bir hazin mezaristan* olabilen bir doğada dünyaya gelir.

---

38 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 37.
39 Sâfi, *Hâmidnâme*, s. 39.
40 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 166.
41 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Vâlidem)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1997, s. 181.

Henüz çocuk yaşta memleketinden koparılıp esir pazarında câriye olarak satılan kız, Abdülhak Molla'nın Çamlıca'daki köşküne, komşu köşkün sahibi olan Ferit Efendiler tarafından satın alındıktan sonra, hediye edilerek geçmiştir.[42] Güzelliği ve zekâsıyla kendini efendilerine sevdiren Müntehâ Nasib, câriye olarak getirildiği evin evlâdı oluverir.[43] Hatta o Hayrullah Efendi'yi kendine esir edecek ve hatta efendisinin kemalat ve ruhça fevkıne çıkacaktır.[44] Hâmid'in "*Validem*" şiirinde beyan ettiği üzere; esirlerin yüklendiği vapurda olan bir başka esir kız da Pirî-zâdeler Konağı'na yerleştirilmiştir ki bu kız, Pirî-zâde Sâhib Molla'nın annesi olmuştur. Sahib Molla, Hâmid'in büyük hemşiresiyle evlenince, gelin ve güvey anneleri, birbirlerini bulmuşlardır. Hâmid'in,

"Olmasa hâsılı bu rabıtalar
Bu hatalar, bu hoş tesadüfler
Ben de olmazdım olmaya cesbân" [45]

diye ifade ettiği rabıtalar, seneler sonra iki sürgünü, birbirine yakın iki konağa hanım etmiştir. Hâmid'in neredeyse onunla ilgili bütün eserlerde vurgulanan bir özelliği *tezatların şairi* olmasıdır. Bu bakımdan biz de çalışmamızda onun hayatı ve sanatına dair maddelerimizi ikili bir düzene soktuk. Abdülhak Molla'nın zeki ve muzip karakteri ile annesinin mûnis duruşu arasında gergin bir hat, bizce onun sözel dünyasının yol haritasına dair izler taşımaktadır. Zaten bu meselenin farkındalığını yaşayan Hâmid, sergüzeştini şöyle özetler:

"Birinin nâm u şânı bir târih
Birinin hânedânı efsâne
Oğlun nesli pür-fer ü zîver
Ufku bir harîk-i dûr-â-dûr
Kızın ecdâdı hâk ü hâkister
O oğul vâlidim, o kız da ninem

42 Hikmet, *a.g.e.*, s. 350; Necmi, *a.g.e.*, s. 8.
43 Akıncı, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, s. 7.
44 Yücel, "a.g.m.", IX/167.
45 Necmi, *a.g.e.*, s. 10; Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Vâlidem)*, s. 203.

Birinin aslı bir geniş mâzi
Birinin aslı bir büyük nisyân!"[46]

Müntehâ Nasib Hanım'ın beş çocuğu olmasına rağmen, yalnız Hâmid annesinin hayatını anlatmak istemiştir. Bu çocuklar sırasıyla Fatma Hayrunnisa, Abdülhâlık Nasuhî, Neyyirunnisa, Abdülhak Hâmid ve Mihrunnisa'dır. Bu çocuklardan Neyyirunnisa küçük yaşta vefat etmiştir.[47] "Pek iyi bilmiyorum ama benim tabiatım galiba sâhil-i bahrden ziyâde şâti-i nehrden hazzediyor"[48]diyen Hâmid, beş çocuğun içindeki en zigzaglı karakterdir, denilebilir. Kavgasını en çok kendi içinde veren Hâmid'i bu genetik çerçevede anlamlandırırken, bize farklı gelen mühim bir yönü, tezatlı düşünüşünden çok; tezadın içinden çıkan bir üçüncü yolu gösterir gibi olmasıdır. Dede-baba-oğul dizgesinde Batı'ya gittikçe yaklaşan bireyler, okumalarıyla birbirinden ayrılmaktadırlar.

Bu süreç çerçevesinde Batı'nın örnek olan tarafı daima teknik bir zâviyeden okunurken, Hâmid'in –kuşağı ve meslekleri itibariyle- Batı'yla senelerce içli-dışlı olması, bir bakıma Hâmid'e, oraların yumuşak karnını da görmek fırsatını sunmuştur. Bu süreç çerçevesinde bir tarafı tam okumak/Batı'yı daha iyi anlamak ve tarafgîr olabilmek mümkün olacakken, Hâmid bahsettiğimiz ilgisizliğiyle kendine ait, husûsî bir mecrâ izler. Belki de bunun sebebi Tanpınar'ın ifade ettiği gibi haddinden fazla şeyi izlemiş olmasıdır: "Abdülazîz'in intihârını, Çerkes Hasan'ın vakasını, Murat V.'in delirmesini, Abdülhamid'in tahta çıkmasını, Mithat Paşa'nın sadrazamlığını, Kânûn-ı Esâsî'nin ilânını, Abdülhamid'in hürriyet taraftarlarına karşı açtığı sinsi ve zâlim mücadeleyi, Mithat Paşa'nın nefyini, 1877 harbinin feci safhalarını hep sahnenin dışından takip etmeye mecbur kaldı."[49]

46 Tarhan, *a.g.e.*, s. 203.
47 Sâfi, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 38.
48 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, s. 626.
49 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 502.

C. Okyanus ve Çöl İçre Bir Hayat: Tedrisâtı ve Memuriyetleri

1. İLK TEDRİSÂTI VE HOCALARI

Hâmid'in ilk tahsili genel itibariyle Bebek'teki mahalle mektebinden başlatılır.[1] "Beni bilmem niçin bir mahalle çocuğu gibi bir mahalle mektebine göndermiştiler! Bir alâmet-i fâika yahut bir delâlet-i müşevvika olmak üzere yalnız bir siyah midilli vermişlerdi. Bebek'te Köşkkapısı denilen mahalde kâin bu mektepten hazzetmedim yahut bir şey anlamadım. Sonra Rumelihisarı İskelesi'ne bakan ve Hisar Rüştiyesi nâmını alan bir mektebe devam ettim. Hem de yalnız devam ettim. Çünkü ne tahsil ettiğimi bilmiyordum."[2]

Bir *alâmet-i fâika* üzerinde seyr edilen bir okul yolu –ki insanın yanında seyis ve lalası varsa- diğer birçok çocuktan farklı duyguları insanın içinde biriktirmesine zemin hazırlayabilir. Ne okutulduğunu ve oradaki çocukların niçin falakaya yatırıldığından habersiz bir talebe olarak Hâmid, soyunun imkânlarından daha o yaşlarda yararlanmaya başlamıştır. Konak ailelerinde bilindik bir usûl olan özel hocalarla eğitim, Hâmid'in ilk zihinsel maceralarının başlangıcıdır diyebiliriz. Mektebe başladığı sene zarfında beşik ulemâlığı âdetince, yeşil cübbe

---

1 Hâmid ilk tahsil ve terbiyesini bu şairâne köyde, Bebek'te almıştı." Hikmet, *a.g.e.*, s. 350; "Hâmid beş yaşındayken mahalle mektebine, sonra Hisar Rüştiyesi'ne devam etmiştir." Tanpınar, *a.g.e.*, s. 501; "... İlköğrenimini semtin mahalle mektebi ile Rumeli Hisarı'ndaki mekteb-i rüştiyede yaptı" Kenan Akyüz, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Ansiklopedisi*, MEB, Ankara, 1981, XXX/435.

2 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 21.

ve beyaz entarisiyle Şeyhülislâm Sadeddin Efendi'nin huzuruna çıkan Hâmid, henüz okumayı dahi sökmeden ruûs alan müderrisler sınıfına sembolik olsa da bir menfayla -1800 kuruş maaşla- beraber başlamıştır.[3] Bu noktada Hâmid'in tedrisâtını anlamak için Bebek Mektebi ve Hisar Rüştiyesi'nden çok onu hususî olarak yetiştiren hocalara değinmek durumundayız.

Hâmid'in hocaları olarak genel itibarla iki isim vurgulanır: "... Tedrisât o zamanın usulünce Arapça'yı esas aldığı için Hâmid; Emsile, Binâ ve Maksûd okumaya başlıyor. Muallimi, Evliya Hoca ismindeki bir sarıklıdır... Daha sonra Hâmid, meşhur *Hoca* Tahsin Efendi'nin talebesi oluyor."[4] "Evliya Hoca ile ona şiir zevkini aşılayan devrin tanınmış âlimlerinden Hoca Tahsin Efendi'den hususî dersler aldı."[5] Paris'e gidişinden iki sene sonrası kâle alınarak, İsmail Hikmet hocalarını şöyle zikreder: "... İki sene sonra İstanbul'a dönmüş ve Meclis-i Maarif reisi olan Selim Sâbit Efendi'den Arabî ve Fârisî, Bahaeddin Efendi nâmında bir zattan Türkçe okumuş."[6] Yine Bebek'teki ilk mektebin ardından ona hoca olarak gösterilen iki isim İsmail Habib'te "... Meşhûr-i heyet-şinâs ve âlimlerimizden Hoca Tahsin Efendi, diğeri Nâfia Nezâreti mümeyyizlerinden ve Felsefe Heyeti mütehassıslarından Edremitli Bahaeddin Efendi"[7] olarak zikredilir. Tanpınar da hoca meselesi için iki şahsı zikreder: "Hususî hocalardan ders alıyordu. Bunlar arasında ölümüne meşhur mersiye yazdığı fikir tarihimizde o kadar mühim yeri olan Hoca Tahsin Efendi ile Bahaeddin Efendi'yi sayalım."[8]

Hâmid'in hususî eğitiminin bazen üç isim merkezli okunduğunu görüyoruz: "Evliya Hoca, Bahaeddin Efendi ve Hoca Tahsin Efendi, Hâmid'e yalıda özel ders verdiler"[9]; "... Fakat

---

3 *A.g.e.*, s. 24; Tanpınar, *a.g.e.*, s. 501.
4 Yücel, "a.g.m.", IX/168.
5 Enginün, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *DİA*, İstanbul, 1988, I/207.
6 Hikmet, *a.g.e.*, s. 351.
7 Sevük, *a.g.e.*, s. 215.
8 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 501.
9 Akıncı, *a.g.e.*, s. 11.

Hâmid'i asıl okutanlar ona hususî ders verenlerdir. Bahaeddin Efendi, Selim Sâbit Efendi ve babasıyla beraber Tahran'a gittiği zaman orada bulduğu sefâret münşîsi Mirzâ Hasan Şevket..."[10]; "... Meşhur Hoca Tahsin Efendi'den, Nâfia Nezâreti mümeyyizlerinden Bahaeddin Efendi'den ve diğer zevâttan ulûm-ı ibtidâiyyeyi tederrüs eyledi."[11] Yazarların ifadelerini bir araya getirdiğimiz alıntılarda iki yahut üç hocasının ismi zikredilmekle beraber; Hâmid kendini yetiştiren isimleri sayarken, aile büyükleri ve Hoca Tahsin'den[12] başlatmakla beraber, Şinâsî'den Nâmık Kemâl'e oradan Suavî'ye, Jön Türklerin öncül isimlerinden Reşat Nuri ve Agâh Beylerden Mahmud Celaleddin Paşa'ya, Maliye Mühimme Mektupçu Odası mümeyyizi Şeref Efendi'den Yusuf Kâmil Paşa'ya, Veysî ve Nergisî'den Nâbî'ye oradan Şeyh Gâlib'e ve ileriye doğru bir ok çıkarak Hüseyin Câhid'den, günü birlik nikâhlısı Nâciye Hanım'a ve hatta Walter Scott, Dumas, Hugo, Shakespeare, Tolstoy, Mevlânâ ve Efgânî'ye kadar uzanan devâsâ bir liste ortaya koyar.[13] Hâmid'in ağabeyi Nasuhî Bey'in[14] Hâmid üzerindeki rolü bağlamında, Gündüz Akıncı mühim bir noktayı işaret eder. Arapça, Farsça, İtalyanca, Almanca ve Fransızca bildiğini ifade ettiği Nasuhî Bey'in Vaulney'e ait "*Tedmür Harabeleri*"ni Türkçe'ye çevirisinin Hâmid üzerindeki tesirinin büyük olduğunu belirtir.[15]

Hâmid'in bu uzun üstadlar, hocalar ve mülhemler listesinin en başlarında yer bulan Hoca Tahsin (1811-1881), hem dev-

---

10 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 11.

11 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, Öz Türk Matbaası, İstanbul, 1932, s. 544.

12 Hâmid Tahsin Efendi'nin devri içerisindeki üstünlüğünü, hocasının vefatı üzerine yazdığı mersiyede belirtir:
"Devrimiz, devr-i zâyiât mıdır?
Hoca Tahsin Efendi de gitmiş!
Kümmeliyyet de mahvolup bitmiş,
Bu da, yâ Rab, nedir, hayat mıdır? Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 54-59.

13 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 48-50.

14 "Büyük biraderim, Nasuhî Bey, zi-fünûn ve aynı zamanda sâhib-i zünûn bir zât idi" *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 40.

15 Akıncı, *a.g.e.*, s. 8.

ri içindeki duruşu hem de geleneksel olandan zamanın seyri içinde kopuşuyla, sanıyoruz Hâmid'in üzerinde mühim rolü olan bir şahsiyettir. Dârü'l-fünûn'un ilk müdürü olan Hoca Tahsin;[16] Mühendishâne, Harbiye gibi resmî mektepler, Bâbıâli ve sâir yerlerden eğitim maksadıyla Avrupa'ya gönderilen öğrencilere, Arapça, Farsça ve dinî bilgiler üzerine ders vermekle mükellef biridir. Hatta Hâmid'in bir diğer hocası Selim Sâbit ile beraber, Avrupada'ki Türk öğrencilerine ders vermek amacıyla Paris'e beraber gönderilmeleri de gayet manidardır. Çünkü bu iki adam da kendi zamanlarının olağan akışının ürettiği bilgi türünü ya reddeden ya da yenilemek isteyen bir profil çizerler. Selim Sâbit (1829-1911) riyazî ilimlerde, Hoca Tahsin ise tabi'î ilimlerde dersler vermektedir. Böylece Hâmid'in çatallaşan hayat hikâyesi ve sanat görüşünün, tedrisat noktasında referansları da az çok belirginleşmektedir.

Hâmid'in bu iki hocasının, hem duruş hem de ilmî metodoloji açısından, kendi devirlerinden ayrıldıkları görülür. Gelenekten ayrılan bir duruş örneği olarak –aslında çok da derin bir mesele olmasa da- Hoca Tahsin'in hasır şapka giymesi zikredilebilir. Paris Sefâret imamı görevini ifa eden Hoca Tahsin, bir aralık sarığını çıkarmış, onun yerine hasır bir şapka giymiştir. Bu sebeple o, "Mösyö Tahsin" yahut "Gâvur Tahsin" diyerek bazılarınca tahkir edilecektir. Duruş bağlamında bu örnek çok kaba ve sathî dursa da, bir imamın pozitif bilimlerde âlim oluşu, felsefî şiirler karalaması ve aynı zamanda Dâru'l-fünûn müdürlüğü yapması, her ne kadar bir yükselişi simgelese de, bir şapka üzerinden kimliğinin okunması devir açısından gayet ilgi çekicidir. Hâmid bu ilgi çekiciliğin merkezindeki bir hocanın talebesi olmuştur. İlmî metodoloji ekseninde ise, Selim Sâbit Efendi'nin kendi zamanından ayrıldığını ifade etmiştik. Yine Avrupa'daki talebelere ders vermekle beraber, Hristyan tebadakilere Türkçe öğreten Selim Sâbit Efendi, "İstanbul'dan İmparatorluğun diğer şehirlerine yayılmaya

---

16 Hoca Tahsin'in hayatı ve eserleri hakkında geniş bilgi için bkz. Akün, "Hoca Tahsin", *DİA*, İstanbul, 1988, XVIII/198-206.

başlayan ve "usûl-i cedîde" diye adlandırılan çağdaş pedagoji hareketinin öncüsü oldu."[17]

Anlıyoruz ki, Hâmid'in hoca silsilesi geniş bir coğrafyaya ve farklı izdüşümlere mâliktir. Bu minvalde onun seyahatlerini takip etmek, tedrisâtını takip etmenin bir yoludur, diye düşünüyoruz. Arapların meşhur sözü *"Seyahat azaptandır"* der. Hâmid'in ilk seyahati ve ailesinden iftirâkı 1863 senesine rastlar ve Hâmid on yaşındadır. Hisar Rüştiyesi'ne girmezden önceki bu bir buçuksenelik seyahati, [18] Arapların sözünün aksine; belki o gün için bir heyecandan ibaretti. Fakat hâtıratında bu heyecanı yeniden yorumlayarak meşhur meselin yönüne döner. Bu noktada ilginç bir ayrıntı da fırtınaya tutulan vapurun-Messageries kumpanyasından Sidnos nâmında bir vapur- insanlara yaşattığı telaş ve korkuya rağmen; Hâmid son derece meclûb ve me'lûf olduğu halası Rabia Hanım'ı ve dadısı Mânende Kalfa'yı hayal etmektedir.[19]

Hâmid'de dikkatimizi çeken bir hususu bu noktada ifade etmek mânidar olacaktır. Hâmid geleneksel din ve yerleşmiş ahlâkî normları zihnen destekleyen bir üslubu daima okuyucuya hissettirir; fakat bununla beraber genelden ayrılan bir tavır geliştirir. Kötü addedilebilecek eylemlerini günah çıkarma psikolojisiyle durmadan dile getirerek, kendini rahatlatmak ister: *Daima mahallenin yaramaz çocuğudur; yapar ama tescil etmez.* Bu sebepten, felaketli bir günde dadısının mavi gözlerini hayâl edebilmektedir. İlerleyen sayfalarda bu psikolojiyi biraz daha açmaya çalışacağız. O fırtınalı güne dönecek olursak: "... Gözlerimden yaş gelmiyor fakat düşüncem ağlıyordu. Ve galiba kendim farkına varmayarak şairliğe hazırlanıyordum. Dadımın mavi gözlerini pek severdim. Halamın ise uzun çubuğunu içerken pek ziyade kırpan gözlerinde bir hâl-i tefekkür bulunduğundan onları bana atfettiği

---

17 Selim Sabit Efendi'nin hayatı ve temsilcisi olduğu yeni usûl hakkında bilgi için bkz. Cemil Öztürk, "Selim Sâbit Efendi", *DİA*, İstanbul, 2009, XXVI/429-430.
18 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 11; Enginün, "a.g.m.", I/207.
19 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 26-27.

zaman 'ne bakıyorsun?' suali yerine 'ne düşünüyorsun halacığım?' diyecek olurdum."[20]

Maarif Müsteşarı Hayrullah Efendi'nin, Fransız Akademisi ve Milli Eğitim sisteminin müesseselerini tetkik amaçlı çıktığı bu seyahat,[21] Hâmid'in okyanus ile ilk buluşmasıdır. Paris'teki Ecolé National'e[22] yatılı yazdırılan Hâmid, geceleri yurt hayatına tahammül edemediğinden nehârî-gündüzlü olarak okula devam etmiştir. Lüks restorantlar ve göz kamaştıran ortamlarda memûrînin üst tabakaları arasında dolaşırken; bir taraftan da Hoca Bahaeddin Efendi'nin Arapça, Farsça derslerine devam ediyor, Fransızca'yı *native* hâle getiriyordu. Bunlar on yaşında bir çocuk için birbirinden farklı ve eğitici fırsatlardan öte mükemmel bir bahtın da işaretleri sayılabilir.[23] Böylece diyebiliriz ki onun ilk tedrisatı ve ilk seyahati teorik boyutta olduğu kadar pratik anlamda da yoğun bir gündeme sahiptir.

2. MEMURİYETLERİ

Hâmid'in iki seneye yakın bir zaman kalacağı Tahran yolculuğuna çıkışı meslekî eğitiminin başlangıcı kabul edilebilir. 1865-1867 yılları arasında Hâmid, ilk meslekî tecrübesini kazanırken, Devlet-i Aliyye sınırlarında birçok hâdise ve yeni durumlar yaşanmaktadır. Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kendi evrenini oluşturmaya çabaladığı bu evrede, girişte bahsi geçen farazî birinci mektebin kadrosu (Şinasi-Ziya Paşa-Nâmık Kemâl) yerini almıştır. Şinâsî'nin *Şair Evlenmesi*, Ziya Paşa'nın *Endülüs Tarihi*, Hâmid'in akrabası Ahmed Vefik Paşa'nın *Şecere-i Türkî*'si, Hâmid'in Tahran yolculuğunun beş sene evveline yayımlanan eserlerden sadece bir kaçıdır. O, Sâdî ve Hâfız'ı okuduğu zamanlar, edebiyât âleminde ideolojik hareketlilik-

20 *A.g.e.*, s. 28.
21 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *a.g.e.*, s. 544; Akyüz, "*a.g.m.*", XXX/435.
22 Okulun ismi Gündüz Akıncı'da *Hortus Collegé* olarak geçer. Akıncı, *a.g.e.*, s. 6.
23 Hasan Âli Yücel, "a.g.m.", IX/168-169; Sevük, *a.g.e.*, s. 215; Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 6.

lerin başlangıç yaptığı bir evre yaşanmaktadır. Hâmid, görev icabı ve aynı zamanda karakteri itibariyle, ciddi anlamda bir ideolojik kulübün üyesi yahut ateşli bir hürriyet taraftarı olmamıştır. Padişahtan maaş alarak fakat ona da çok meftun olmadan yoluna devam eder. Bu yolu kavrayabilmek maksadıyla meslekî çizgisini takip etmeye çalışacağız.

a. Tahran Sefâreti İkinci Kâtipliği (13 Şubat 1866)*

Hâmid bu görevi hakkında şöyle der: "Filvâki, Tahran'a muvâsalatımızdan bir sene sonra, başkâtip Behçet Efendi Tebriz Şehbenderliği'ne ve ikinci kâtip Nâzım Efendi başkitâbete tayin olunduklarından münhal kalan ikinci kâtiplik bana tevcîh edilmişti."[24] Hâmid'in memuriyet tarihleri, kezâ doğumu ve genetik şeceresi muhâlif ifadelerin sıkça görüldüğü bir alandır: Bazen onun memuriyetleri, Londra Elçiliği Müsteşar Muavinliği'nden başlatılırken;[25] bazen de yalnızca Tahran'a gidişi-dönüşü sebebiyle farklı zigzaglar çizmektedir: "On üç yaşında iken Hâmid Tercüme Odası'na memur edildi";[26] "1865'te Tahran'a elçi tayin edilen babasıyla İran'a gitti. Bir yıl sonra babasının Tahran'da ani ölümü üzerinde ailesiyle birlikte İstanbul'a dönmek zorunda kaldı. Önce Mâliye Mühimme Kalemi'nde, bir müddet sonra da Şûrâ-yı Devlet ve Sadâret Mektûbî Kalemi'nde görev aldı";[27] "... Bâb-ı Âlî Tercüme Odası'na girdi. Bir sene sonra Tahran sefîri olan pederiyle ve muallimi Bahâüddin Efendi ile beraber İran'a gitti. Bahâüddin Efendi'den Arabî ve sefâret münşîsi Mirza Hasan Şevket'ten Fârisî taallüm etti.

---

24 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 71.

* İhsan Sâfi'nin arşiv belgeleri ışığında işaret ettiği tarihtir. Tarihler konusunda genel olarak bu eseri dikkate alacağız: *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan*, s. 107.

25 Adnan Akgün, "Arşiv Belgelerinde Abdülhak Hâmid", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998, s. 99.

26 Sevük, *a.g.m.*, s. 216.

27 Enginün, "a.g.m.", I/207.

Tahran'da iki sene ikametten sonra Sefâret Maiyet memurluğuna tayin olundu."[28]

Hâmid'in meslekî haritası, genel olarak ilk basamak kabul edilen Tahran'dan bir sene önceki tecrübesi olan Bâb-ı Âlî Tercüme Odası'yla başlatılabilir. Hâmid'in yabancı lisan feyzini buradan aldığı[29], bir mektep mahiyetindeki bu yerde memurluk pratiği yapmak imkânı bulduğu ifade edilmiştir.[30] Hasan Âli Yücel, meslekî haritayı, Tahran Sefâreti Kitabeti'nden başlatarak, Hâmid'in ilk edebî heyecanını Fârisî ilhamlardan aldığını, sonra kendi coğrafyasının eserlerini tanıdığını ifade eder.[31] Meslekî başlangıç kalem odası yahut Tahran Sefareti ikinci kâtipliği olsun değişmeyecek bir şey vardır ki, o da Hâmid'in ilk ciddi acı tecrübesini –babasının ölümünü- bu ilk çağlarda yaşamış olmasıdır: "Yalnız bir gün pederime ne olmuştu dedim, hikâye ettiler: (…) Pederimin sekte-yi kalbiyeden vefat ettiğine müttefikan karar vermişler. İngiltere Sefâreti'ne izâmım bana orada haber vermek içinmiş ama sefir muvafak etmemiş. Bu hikâyeyi kemâl-i sükûn ile dinledikten sonra, 'öyleyse şimdi pederime ne olacak?' dedim."[32]

b. Maliye Nezâreti Anadolu Mühimme ve Mektûb-ı Mühimme (1867-1876)

Hâmid, Tahran'daki acı tecrübe sonrası, bir türlü düzeltemediği çirkin yazısına ve hiçbir şekilde kendisini cezbetmeyen ofis hayatına döner.[33] Dört yüz kuruş maaşla Maliye Nezâreti Anadolu Mühimme Kalemi'ne, 1868 senelerinde ise Mektûb-ı Mühimme'ye hatta devam eden süreçte Sadâret Mektûbî Kalemi'ne uzanan bir yol izler. Bu yolun sonunda dört sene ka-

28 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *a.g.e.*, s. 545.
29 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 11.
30 Sevük, *a.g.e..*, s. 216.
31 Yücel, "a.g.m., IX/169.
32 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 77.
33 Necmi, *a.g.e.*, s. 12-13.

dar Sadâret Mektûbî Kalemi'nde çalışan Hâmid, sonuç olarak dokuz senelik basit bir kalem hayatı, düz bir memurluk yaşar. İsmail Habib, Tahran sonrası süreç açısından bir noktayı işaret eder ki bu detay Hâmid okumalarında önem arz etmektedir: "... Hâmid'de Arabî'den çok Fârisî kelime var. Yine bu Arabî-Fârisî tesirinin neticesi olmalı ki Kemâl'de daha çok bir medrese kokusu, Hâmid'de fazla bir tekke şemmesi hissediliyor."[34] Düz bir memur hayatını terk ederek uzak diyarlara, o çok seveceği ışıltılı caddelere gidecek olan Hâmid'in, ilk zihinsel şeması Doğu kültürüyle lebalep doludur ve artık diğer yönde kırılışın vakti gelmiştir.

c. Paris Sefâreti İkinci Kâtipliği (1 Temmuz 1876)

Hâmid bu ikinci Paris yolculuğuna çıkmazdan önce hayatını bütünüyle değiştirecek şeyleri hâizdir:

"Mâliye Kalemi'nden tanıdığı Ebuzziya Tevfik vasıtasıyla Sâmipaşa-zâde Sezâi, Nâmık Kemâl, Recaî-zâde Mahmud Ekrem ve Mizancı Murad'la"[35] tanışarak edebiyatın siyasî içeriğine göndermeler yapacak şahısları; bir bakıma da Realist ve Romantik üslûbun nüvelerini tanımış oldu.

Makber mülhimesi Fatma Hanım'la, bir başkasıyla feshedilen namzetliğinin akabinde nişan, nikâh, zifaf hep bir arada olmak üzere derhal icrâ-yı sûr olunan[36] ilk evlilik gerçekleşti.

1873-1876 seneleri arasında yazılan beş piyes-*Mâcera-yı Aşk,*[37] *İçli Kız, Sabr u Sebat, Duhter-i Hindû* ve *Nazife*- artık onun yalnız bir memur olmadığını belgelemiştir:[38]

---

34 Sevük, *a.g.e.*, s. 216.
35 Enginün, "a.g.m.", I/207.
36 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 89.
37 Hâmid henüz ilk eseri olan *Macera-yı Aşk* ile dikkat çeker: Çamlıca'daki evlerine misafir gelen Memduh Fâik, Hâmid'in saklamak istediği müsveddelere göz gezdirdikten sonra kendini gerçekleştiren bir kehâneti Hâmid'in zihnine yuvarlayıvermiştir: "*Küçük Bey, ne derlerse desinler, devam ediniz. Büyük bir şöhret müstakbeliniz olacak.*" İsmail Hikmet, *Türk Edebiyâtı Tarihi*, s. 354.
38 Sevük, *a.g.e.*, s. 219; Akyüz, "a.g.m.", XXX/435; İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 14-16.

İki buçuk sene müddetince bu meslekte sebât eden Hâmid, Paris'in gezinti yerleri ve mesire alanlarında boy gösteren rahat bir Osmanlı memuru olarak, şairâne duygularla neşeli zamanlar geçirmektedir.[39] *Divâneliklerim yahut Belde* isimli şiir kitabında bugünlerini şöyle yâd eder:

"Ne hoş eşcâr içinde bak şu kamer
Ay değil sanki bir küçük ahter
Muttasıl öyle gâib ü hâzır
Bazı da oynadıkça yapraklar"[40]

Bu neşeli günler Hâmid'in *Liberte*'yi karalamasıyla sona erer. Müstebit hükümdar karakteri üzerinden vaaz veren Hâmid'in *Nesteren* eseri,[41] II. Abdülhamid'in şefkatli tokadını yemekten kurtulamamıştır.[42] Bu noktada farklı bir yorum vardır: Sefir Safvet Paşa'nın torpiliyle Paris'te ihdâs edilen müsteşarlığa Sertenski Efendi atanır. Sertenski'ye verilecek para için kitâbetlerden biri lağvedilir. Bu lağvedilen görevin memuru Hâmid'dir. *Nesteren*'in yalnızca bir bahane olduğu ifade edilmiştir.[43] Bu noktada şefkat tokadından çok; padişahın reel siyaseti düşünülebilir. Değişmeyen gerçek şudur ki, artık Hâmid için yeni bir görev yeni bir macera başlamaktadır.

d. Atandığı Hâlde Gitmediği Görevleri: Belgrad ve Berlin Sefâreti Kâtiplikleri (1879-1880)

"Paris'ten sonra bir ağılda yaşamak istemediğim gibi, devletimizin kımıldanıp da altından çıkan bir hükûmet-i âsiye nezdinde bulunmayı vicdanım da kabul etmiyordu"[44] diyerek ser-

---

39 "Bu şiirlerde o zaman Paris zevk âlemlerinin Elisé, Camille, Eugenié, Valentine gibi yıldızlarından bahsolunur." İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 18
40 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Divâneliklerim yahut Belde)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 130.
41 "Bu tarihten (1878) itibaren II. Abdülhamid idaresi Abdülhak Molla'nın torununa daima şüphe eden bir gözle bakacaktır." Tanpınar, *a.g.e.*, s. 503.
42 Akyüz, "a.g.m.", XXX/435; Enginün, "a.g.m.", I/207.
43 Sâfi, *a.g.e.*, s. 126-127.
44 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 127.

zenişlerini bildirerek gittiği görevine, Paris'e döndükten altı ay kadar bir zaman sonra atanmıştır.[45] Tanpınar, 1883 senesinde atanacağı Bombay Şehbenderliği görevine kadar geçen 1878-83 arasındaki seneleri, Hâmid'in en buhranlı dönemi olarak addeder.[46] Atandığı Belgrad görevini beğenmeyen Hâmid, Sadullah Paşa'nın sefir olduğu bir dönemde Berlin Sefâreti Kâtipliği'ne atanır.[47] Dedesine ait bir esir-köle olan Hafız Behram Ağa'nın Dâru's-saâde Ağası olması hasebiyle, kendisi için Berlin Sefâreti ayarlanmışsa da bu Hâmid'i mutlu etmiş değildir.[48] *Yaratmanın ilk şartı sıkılmaktır*, diyen Goethe'nin anlam izleği, Hâmid için de geçerlidir. Bu bekleyişlerin, memnuniyetsizliklerin, onun yaratımını hızlandırdığı muhakkaktır: "Paris ve Belgrad Sefâreteyni kitâbetlerinden infisâl ile Berlin sefâreti kitâbetini infiâl ile istihsâl ettiğim müddet zarfında boş durmayıp edebiyât ile iştigal ettim. Sahra, Eşber, Tezer, Bir Sefilenin Hasbıhâli, Divâneliklerim o devre-i i'tizâlin mahsulüdür."[49]

Harcırâhını alarak İzmir-Marsilya arası deniz yolculuğuna çıkan Hâmid, daha iyi bir görev için Mithat Paşa'yı hedefine koyar. Ne var ki Mithat Paşa ona, artık böyle kudretinin olmadığını söyleyiverir.[50] Sıkıntılı yolculuk hikâyesi Varna'da sekteye uğrar ve hem karısıyla orada rahat edemeyeceği hem de kendi isteksizliği sebebiyle olsa gerek, İstanbul'a geri döner. Tuna yolunun açılmasını beklemek amacıyla, ailesiyle beraber ağabeyinin görev yaptığı Rize'ye gideceği kabilinden sözlerle hükûmeti kendisine inandıran Hâmid, 22 Kasım 1880 tarihinde atandığı Berlin görevine, Tuna-Rize-Odesa arasında gidiş-gelişlerin uzattığı zamansal meşguliyetleri bahane ederek gitmez.[51]

---

45 Sâfi, *a.g.e.*, s. 130.
46 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 503.
47 Sâfi, *a.g.e.*, s. 135.
48 "... Kendisine Belgrad, Berlin Sefâret kitâbetleri gibi vazifeler teklif ediliyor; fakat Hâmid Bey kabul etmiyor." Sevük, *a.g.e.*, s. 218.
49 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 129.
50 *A.g.e.*, s. 132-134.
51 Sâfi, *a.g.e.*, s. 140-141.

e. Poti-Golos-Bombay Şehbenderlikleri (1881-1888)

Berlin memuriyetinin istifası gölgesinde, Karadeniz sahillerine yakın bir bölgede, mahalle konsolosu olmak isteyen Hâmid,[52] karısını ve çocuklarını alarak misafir olarak gittiği Rize'de mutasarrıf olan ağabeyi Nasuhî Bey'in yanından, yeni görev yerinin belli olmasıyla beraber ayrılır. 1881 yazında görevinin başına, Rusya'nın Kafkasya bölgesindeki Poti'ye gider.[53] Görüyoruz ki Rize'den ayrılış sonrası yaşanan Poti macerası Hâmid'i psikolojik bir kumpasa sokar: "İzmir'den avdetim sırasında sana bir mektup yazmıştım ki vusûlünden eminim. Ondan sonra başıma neler geldiğini sorma. Bir kere 'keyfsiz' deyip sormuşsun. Keyfsiz değil, ben bir aralık tecennün ettim."[54] Birçok zahmetlerle kayık sırtında kendini attığı bu sahil memleketinde aradığını bulamayan Hâmid'in[55] kronolojik tartışmalarını önemsemekle beraber, şiirlerin izdüşümlerinden psikolojik bir harita çıkarmak istiyoruz. Tecennünün/delirmenin başlangıç yaptığı yerden/Poti'den gönderilmiş bir şiir oradaki sıkıntıyı izhâr etmektedir ki, bu noktada Hâmid'in maddî sıkıntıları da göz önünde bulundurulmalıdır:

"Niçin bir çemen-zârı yer bir inek?
Örümcekler içre nedir bir böcek?
Niçin tilki üstünde yüz bin pire
Yemiş ormanında nedir bu şebek?
Yiyor cümle mahlûk yekdiğerin
Yine pençeye gâlip amma bilek
Kavînin bekâsı bakıp anlarım
Zaîfin zevâlinde olmak gerek"[56]

---

52 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 141.
53 Akyüz, "a.g.m.", XXX/435; Sâfi, *a.g.e.*, s. 146-147.
54 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 184.
55 "Vaziyet çok güçtü. Şehbenderliğin hâsılâtı yok gibi bir şeydi. Kasabada zevk verici bir şey de yoktu" İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 19-20; "*Bir taraftan paramız bitip borcumuz çoğaldı. Borçları vermeden gitmekten başka çaremiz kalmadı.*" *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 188.
56 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 80.

Âdeta Darwin'in izinde türlerin kaderini anlayan Hâmid, şiirde bir engereğin niçin gerekli olduğunu kavrayamadığını ve zaten oluşunun zayıfı ezerek gerçekleştiğini, belki bunların gizli hakikatler olabileceğini, belki öyle belki de böyle diyerek, ihtimâldir ki kendi maddî cenderesinin yarattığı psikolojiyi yansıtmaktadır. Gerçi onun sırdaşlarından Lüsyen Hanım, Hâmid'in bu kararsız zamanlarındaki son kapısının umursamazlık olduğunu beyan eder: "... Bu tehzîl, bütün hikâyelerinin, kıssalarının hissesi, belki de gizli felsefesi olan şu hikmetle biterdi:

- Adam sen de, aldırmayalım, bu fâni dünyada hiçbir şey aldırmaya değmez."[57] Bu boşveriş cümlesini savuran Hâmid, Poti'den Nâmık Kemâl'e gönderdiği mektupta, parasızlık ve mekânsızlık sorununu bir an olsun aşarak, siyâsi yorumlar yapar ve bu sefer hiç de umarsız değildir: "...Yâ Rab!.. Ne günlerdeyiz? Bu ne kadar dâimî bir hâlet-i nez'dir!.. Keşki hakikaten çıldırsam da hiçbir şeye aklım ermese!.. Eğer biz bu istibdâdın vücûdunu mahvetmeden gebereceksek kâinatın her zerresine bin kere lanet olsun."[58] Ve bu sıkıcı görevin ardından Yunanistan'ın Golos şehrine Baş-şehbender olarak atanır. 1882'nin kış aylarına rast gelen (12 Ocak 1882) günlerde görevinin başındadır:

> "...
> *Golos'a sonra gidip şehbender*
> *On sekiz mâh bulundum bu sefer*"[59]

Yaklaşık bir buçuk senesini geçirdiği Golos şehri baş-şehbenderliği görevinden ziyâde bu göreve denk gelen zamanda Hâmid, pek de tabiatına uygun olmasa da –Recâi-zâde Mahmud Ekrem'e ait *Talîm-i Edebiyât*'ı müdafaası gibi- bazı tartışmalar içine girer. Vatanından ayrılmış bir memlekette bulunmanın ıstırabını çeken Hâmid'in[60] yeni görevi diğerinden pek farklı olmayacaktır. Lâkin Bombay görevi onun hayatının bü-

---

57 Lüsyen Tarhan, *Karlar Altında Nev-bahar (Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları)*, Haz. İhsan Safi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 74-75.
58 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 187.
59 Tarhan, *a.g.e., (Manzum Terceme-i Hâl)*, s. 354.
60 İsmail Hikmet, *a.g.e.*, s. 392.

tün seyrini değiştirecek bir hâdisenin de girizgâhıdır. Çünkü Fatma Hanım'ın vefatı ve Bombay beraber anılmalıdır. Hindistan'ın amansız doğası ve ölümün çorak arazisi belki de Hâmid'i derinden sarsan iki şey olarak belirir

21 Kasım 1883 tarihinde, kendi isteği doğrultusunda Bombay Şehbenderliği'ne oturmak maksadıyla yola çıkan Hâmid[61], ikinci çocukları Hâmide Nasib'in doğumunun da tesiriyle biraz daha fenalaşan Fatma Hanım'ın bu hava değişikliğinden şifa bulacağını ümit etmektedir.[62] Bombay'a giden vapurun Midilli'ye uğramasıyla Hâmid, üstadım dediği N. Kemâl'le buluşur ve bir saat görüşürler fakat bu görüşme kendisi için pek tatmin edici değildir.[63] Bununla beraber Bombay'da geçen yaklaşık iki sene boyunca, Nâmık Kemâl-Recaizâde M. Ekrem-Hâmid arasındaki mektuplaşmaların edebî bir bağ oluşturması gözden kaçırılmaması gereken bir husustur.[64] Bombay bir yönüyle de Hâmid için ilhamlar saçan bir yerdir: "Hind tabiatı, kuşları, nebâtları, maymunlarıyla onu birdenbire sarar. Bu iki sene hakikatte onun ilhamının yeniden gömlek değiştirdiği senelerdir. En iyi şiirlerinden olan Külbe-i İştiyâk ve Kürsî-i İstiğrâk"[65] oranın meyveleridir.

Fatma Hanım'ın Golos'tan beri yakasına yapışan ince hastalık, Hindistan ikliminde daha de fenalaşarak sonunu hazırlıyordu.[66] Gariptir, sona giden bir şeylerin yamacında –ölümün yahut azapların değiştirdiği hayat çizgisinde- Hâmid'in şiir kabiliyetinin büyüdüğü düşünülmüştür: "Bu acıklı ölüm bize, bütün edebiyâtımızın en yüksek şâhikası olan Makber'i kazandırdı."[67] Hâmid Fatma Hanım'ın ince hastalığının hangi seviyelerde olduğunu az çok tahmin ediyordu: "Refîkam yalnız kuşları düşünüyor, çocuklarım maymunlarla eğleniyordu.

61 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 8; Sâfi, *a.g.e.*, s. 162.
62 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 504.
63 Akıncı, *a.g.e.*, s. 20.
64 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 21.
65 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 505.
66 Akyüz, "a.g.m.", XXX/435.
67 Sevük, *a.g.e.*, s. 219.

Bir kere kuş şeklinde iki çiçek bulmuş yahut çiçek gibi güzel iki kuş yavrusunu akşamdan bir kafese koymuştuk. Sabahleyin bu hayvancıkların kendileri kalmış, fakat ruhları uçmuştu. Zavallı Fatma Hanım ne kadar ağlamıştı. Az zaman sonra kendisinin de ruh olacağını yalnız Allah biliyordu."[68] Bu ölüm onun romantik ve serkeş tabiatını tekrar kurgulamış olabilirse de, şiiriyeti ve şairliği yalnızca hâdiseler ışığında okumak bize pek tatmin edici gelmiyor. Üstelik şiir, bir refleks gibi anlık kasılmalardan da ibaret olmasa gerektir.

1885 Şubat'ı akşamüstü gezilerinden dönen Fatma Hanım ve Hâmid, henüz akşam yemeği için sofraya oturduklarında Fatma Hanım bayılır ve ertesi gün gelen hekim, veremin üçüncü safhasında olduğunu söyler.[69] İstanbul'a dönmek ve bir çare bulmak isteyen Hâmid, Fatma Hanım'ın artan hastalığı sebebiyle, ağabeyi Nasuhî Bey'in Valisi olduğu Beyrut'ta karaya çıkmak zorunda kalır.[70] Fatma Hanım'ın 21 Nisan 1885'te vefatı üzerine kırk gün kadar Beyrut'ta kalan Hâmid, hem refîkası, hem vâlidesi, hem de kızı saydığı Fatma Hanım'ın ağıtını[71] burada yakar: "Hâmid, bundan sonra hiçbir zaman karısı ölmüş şair olmaktan çıkamayacak, acısını her vesile ile tazeleyecektir. İstanbul'da kaldığı 1301-1303/1883-1885 seneleri sanatının en velûd ve kuvvetli devridir."[72] Aslında Makber, Hâmid'in bu acı ölümden önce başladığı bir şiir olmakla beraber, artık Fatma Hanım'ın nurlu gölgesi altında anılacaktır:

"Çık Fatma lahdden kıyâm et
Yâdımdaki hâline devam et
Ketmetme bu râzı, söyle bir söz
Ben isterim âh, öyle bir söz..."[73]

---

68 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 158.
69 *A.g.e.*, s. 163.
70 Enginün, "a.g.m.", I/207.
71 Akıncı, *a.g.e.*, s. 9.
72 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 505.
73 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 40.

f. Londra Sefâreti Başkâtipliği - Müsteşar ve Sefir Muâvinliği (15 Aralık 1885-1895)

Londra Sefâreti Başkâtipliği görevine, Ferid Bey'le becâyiş suretiyle atanan Hâmid, Bombay'da Hâmid'in taat ve devamlı ibadetler yönünden serbestliği ve içkiye olan düşkünlüğü konusundaki şikâyetler sebebiyle kötü akisler bırakarak, meslekî seyrine devam etmiştir. İzinli sayıldığı günlerde maaşını almaya devam eden Hâmid, 5 Aralık 1885'te atandığı Londra Baş-sefâreti kâtipliği görevinde 15 Aralık 1885'te işbaşı yapar.[74]

Hâmid için Londra demek daha yoğun tiyatro mevzuu ve âlemi demekti.[75] Zeynep ve Finten Londra havası teneffüs edilerek yazılmış, II. Abdülhamid devrine dâir *gölge-göndermeler* bu zamanda boy göstermiştir. Zaten Hâmid'de eleştiri, bir gölge gibi yoluna devam eder. Çünkü hiç beğenmediği o hükümdâr ne olursa olsun, aynı zamanda kendisinin maaşını gönderen kişidir ve Hâmid bütün ömrü boyunca bir memur olarak yaşamıştır. Fatma Hanım ve Londra, Hâmid'in zihnî arazisinde pazılarını ölçer gibidir. Onulmaz yaraların meramını dillendiren Makber'in ardından romantik-protest oyunlar kaleme alan Hâmid, mizacı itibariyle unutmasa dahi unutarak yaşamaya meyyâldir: "... Yemekte bittabi şarap ziyâdece içildi. Kızla muhabbete hatta bûse muhabbetine şürû olundu. Bittabi her tarafımız harekete geldi. Ancak çişim gelmiş haberim olmadı. Kız ehl-i ırz, bâkir, nâ-kâbil-i tecâvüz ü taarruz olduğundan yalnız hırslanmakla iktifâ ettik."[76]

Padişaha jurnal edilen Zeynep tiyatrosu sebebiyle görevinden alındığını ifade eden Hâmid[77], bu sebepten Haziran'dan Kasım'a

---

74 Bombay Baş-şehbenderi Mehmet Kadri Bey, Hâmid'in bu göreve atanışı üzerine Hindistan ahalisinin bu konudaki isteklerini-Başbakanlık arşiv belgesi doğrultusunda- şöyle beyan etmiştir: "... Âhiren Bombay'dan müfârakât-ı bendegânımda Bombay'a gelecek memurun Abdülhak Hâmid Bey gibi Hindistan Müslümanlarına hoş görünmeyecek bir zât olmaması. .." Sâfi, *a.g.e.*, s. 168-170.

75 Akyüz, "a.g.m.", XXX/436.

76 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 419.

77 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 211.

kadar süren altı aylık mecburî bir tatile çıkarılır. Zeynep siyâsî göndermeleri kadar, Fatma Hanım'ın ölüm yasıyla da beraber anılmıştır: "*Zeynep*'le bir genç kızı seven, onunla evlenmek isteyen fakat onun şahsında ölmüş ilk zevcesinin hayâlini gören Abbas tasavvuru."[78] Fakat daha evvel ifade ettiğimiz *buçukluk* analojisi doğrultusunda, onun ne acı ne tatlı; bilakis hem acı hem de tatlı hisleri birbirine mezc eden ve bir taraftan diğer tarafa hayâlî borçlar/paydalar veren üçüncü bir yol tavrı belirir.[79] Bu üçüncü silik yolun tavrı, Derrida'nın Platon'dan mülhem olarak ifade ettiği *Khóra* kavramıyla da bağlantılı düşünülebilir: "...*Khóra* bazen ne o ne de buymuş gibi görünür, bazen de hem o hem de buymuş gibi. Fakat uzun uzun tekrar edeceğimiz dışlama mantığı ile katılım mantığı arasındaki bu almaşıklık belki de geçici bir görünümden ve retorik kısıtlamalardan, hatta belli bir ***adlandırma yeteneksizliğ***inden kaynaklanıyor."

Zeynep ve Finten eserlerinin aktığı mecrâ Londra'dır; lakin eserlerin kaderleri İstanbul'da yazılır. Salâhî Bey Zeynep'i, Mizancı Murad Finten'i incelemiştir. Görevden azli Hâmid için bir bakıma şans sayılabilir: "Rütbesi ve maaşı arttırıldı; elçilik ikinci müsteşarlığı ile yine Londra'ya döndü. Fakat bir şartla: Bir daha eser bastırmayacaktı."[80] Cemâleddin Afgânî'nin, "Sen pek acıkmış olmalısın ki ekmeğine yağ sürülüyor. Galiba müsteşar-ı sânî olacaksın"[81] diyerek müjdelediği göreve geçmeden önce onun hakkındaki bir ayrıntıyı daha zikretmek gerekiyor: Nelly Hanım'la evliliği.[82] Fakat Nelly Hanım'dan evvel kısacık süren, ilkbaharı olarak gördüğü Eugénie/Öjeni isimli mürebbiye kızla, Paris civarındaki Ambert'te küçük bir ev tutarak gönül eğlendirir.[83] Hâmid, Öjeni için, "Bu kızın güzelli-

---

78 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 27.
79 Jacques Derrida, *Khóra*, Çev. Didem Eryar, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 14.
80 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 10.
81 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 261.
82 "Hâmid Bey'in Londra'da iki İngiliz missiyle izdivâcından bahsedilmektedir. Hatta bu İngiliz misslerin ismi de Miss Goris ve Miss Calerty olarak zikredilmektedir." İbrahimNecmi, *a.g.e.*, s. 29.
83 Kerman, "a.g.m.", s. 13.

ğine değil ama iyiliğine çok mâil idim"[84] diyerek kızın gönül tahtının pek de yüksek olmadığını işaret eder ve onu kolayca unutarak iki mısrada tarihe gömer:

" ...

Ne kadar aşk ile severdi beni
Acaba şimdi nerdedir Öjeni?"[85]

Bir sonraki gönül macerası da onu derinden etkilemiştir, diyemeyiz. Kendisine İngilizce öğretecek olan Miss Gorst ile ilk tanışma bir eğlence meclisinde gerçekleşir. Kız ona İngilizce öğretmeyi teklif eder. İlerleyen süreçte babasıyla beraber müstakbel memleketi olabilecek İstanbul'u teftişe gelen Gorstlar, aradıklarını bulamazlar. Miss Gorst, "Taaccüp ediyorum ki Hâmid Bey nasıl İstanbullu olabiliyor, orası nîm-medenî bir memleket"[86] diyerek geleceğin haritasını çizer. Bu İngiliz asilzâdesinin evliliği bertaraf etmesi, Hâmid'i üzecek yerde, onun sefirhânedeki kızlardan Miss Ball'a evlilik teklifi yapmasına yol açar. Fakat bu iş de gerçekleşmez.[87] Belki de Hâmid'in en büyük trajedisi, hiçbir şeyin tam bir trajedi yahut komedi hâline gelememesinden kaynaklanan o gri bölgede aranmalıdır.

Nelly Hanım'a gelinceye kadar birçok gönül mâcerâsı yaşayan Hâmid'in bu geçmişi göz ardı edilerek ya da bilinmeksizin Fatma Hanım'ın ardından Nelly Hanım'a bağlanmıştır: "Hâmid, bütün hissiyât ve hayatını yeni bir aşka yeni bir emele bağlamıştı. O da ikinci zevcesi bulunan Nelly Hanım'dı."[88] Hâmid, Londra doklarının bulunduğu Thames nehri kıyısında bir otelde birkaç gün geçirirken ikinci eşiyle karşılaşacağını bilmese de, yalnızlıktan birini aradığı muhakkaktır.[89] 1890 senesinde Nelly Hanım'la evlenen Hâmid, gerçek evliliklerinin Çamlıca'daki boş köşkte gerçekleştiğini ifade eder. Aile halkı-

---

84 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 115.
85 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Divâneliklerim yahut Belde)*, s. 121.
86 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 194.
87 *A.g.e.*, s. 209.
88 İsmail Hikmet, *a.g.e.*, s. 437.
89 Kerman, "a.g.m.", s. 17.

nın eşini, daha doğrusu kendisine ve kültürüne uyum sağlayan eşini,[90] beğenmesi hoşuna gider:

> *"Bana ey sevgilim güzel Neli*
> *Bundan olmuştu gönlümün meyli*
> *Ben ne yazsam senin için eyvah*
> *Olacaktır o Makber'in zeyli"*[91]

Bütün günahlarını kadın âlemlerinde işlediğini itiraf eden Hâmid, birinci zevcesinin hastalığıyla acı çekmiş, Nelly Hanım'ın ise müfrit derecede iyi olmasından ve kendisini hiç kıskandırmamasından şekvâ ederek daha başka maceralara yollanmıştır.[92] Londra'da geçen senelerin ardından 1893 senesi yaz aylarında refikası ve oğlu Hüseyin'le beraber İstanbul'a gelmiş ve parasızlığın gölgesinde bir müddet dinlenmiştir. 1894 Ocak ayında müsteşar yardımcısı olarak Londra'ya gönderilen Hâmid, bu görevinde yedi ay kadar kalır. Fakat bu görevde de tatmin olamayan Hâmid, mabeyne başvurarak sefir muavinliği görevini ister ve bu göreve 28 Temmuz 1894 tarihinde atanır.[93]

Hâmid'in Londra Sefir Yardımcılığı görevi de pek uzun sürmez. Memuriyetinde yetersiz olduğu kendisine ifade edilen Hâmid, Rüstem Paşa tarafından huzursuzlukla karşılanır. Padişaha sunduğu ârizada soysuz bir kadınla (Nelly) sefirhânede kalmak isteyen Hâmid'i şikâyet etmekte ve onun bu görevden ufak bir oyunla azledilmesini istemektedir[94] Hâmid meseleyi, "Müteakiben mâbeyncilerden Fâik Bey gelip Rüstem Paşa'nın bana sefir muavini unvanı verilmesinden pek müteessir olup...

90 Bu meseleyi şöyle hikâye eder: "Zavallı İngiliz kızı o devrin mukadderât-ı İslâmiyyesinden ziyâde tesettür yahut hırsız veya hafiyelerden ziyade tenekkür ederek gezebiliyor ve bu da yine o zaman fermâ-fermâ olan tagallüb ve taassub korkusundan ileri geliyordu." *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 232.

91 *A.g.e.*, s. 232.

92 *A.g.e.*, s. 303-304. Burada zikredilmesi gereken bir husus da *Zeynep* isimli eserinde geçen karakterlerden ikisi ile Hâmid'in hayatı arasında kurulan münâsebettir: "Evet burada Abbas da Zeynep de birer mecazdan başka bir şey değildir. Kasd ve irâde olunan hakikatte Abdülhak Hâmid ile Nelly Hanım'dır." Hikmet, *a.g.e.*, s. 438.

93 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 264; Sâfi, *a.g.e.*, s. 201-202.

94 Sâfi, *a.g.e.*, s. 209-212.

"[95] diyerek özetlese de, sonradan anlaşılır ki kendisi hakkında verilen bir jurnalde, *Hürriyet* namındaki gazeteyi çıkaran cemiyeti teşvik ve himâye etmek zannıyla ipi çekilmiştir.[96] Oysa Hâmid bu siyasî amaçlardan ve politik eylemlerden uzak bir vadide at sürmektedir. Vaktini satranç oynamakla tükettiği ifade edilen[97] Hâmid, aynı zamanda sıkı bir viskicidir.[98] Memurdur, parasızdır lâkin hep bir konak ikliminde vaktini güzâr eder.

g. Lahey Sefâret Elçiliği (Temmuz 1895-Haziran 1897)

Hâmid'in ilk elçilik görevi olan Lahey mâcerâsının başlangıcı olan 1895 Temmuz'u[99], aynı zamanda iki kelimenin kafiyelenip kafiyelenemeyeceği *–abes ile muktebes-* konusunda tartışmaların ayyuka çıktığı ve bu bağlamda Hâmid'in dostlarından R. M. Ekrem'in *kulak için kafiye* fikrinin anlam izleğinde, yeni bir akımın/ Servet-i Fünûn kurulduğu senedir.[100] İngiltere'den Felemenk'e gitmek maksadıyla kuzey denizini arşınlayan Hâmid, hem Lahey'in eskisi gibi Londra Sefâreti'ne tâbi olmamasından sıkıntılıdır, hem de bu yeni gördüğü yeri, önceki metropole kıyasla mazbut bir kabre benzetmektedir. Daha en baştan kaderini çizmekte mâhir olan bu neşeli hayat ustası, sefir hayatını karikatürize eder: "İş görecek zevât ve bütün âlât ve edevât mevcut ve müheyyâ ise de görülecek iş yok gibiydi. Buna bir de taayyüş hususundaki yoksulluk munzam olmuştu."[101] Lahey'den yazılan mektupların birçoğunda Hâmid'in huzursuzluğu aşikârdır. "Sezâîciğim, bir âfiyet haberin beni ihyâ edecek. Elem ve ızdırap

95 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 268.
96 *A.g.e.*, s. 268-269.
97 Akgün, "a.g.m.", s. 100.
98 Bu alışkanlığı hakkında, İngiliz istihbarat görevlisi tarafından şöyle bir kayıt tutulmuştur: "Oldukça yetenekli bir şair ve Türkiye'de ünlü birisi. Yeni rejimi övücü nitelikte birçok şiir yazdı. Bir viski düşkünü." Bülent Özdemir, *İngiliz İstihbarat Romanlarında Fişlenen Türkiye*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 2008, s. 21.
99 Akgün, "a.g.m.", s. 100-101; Sâfi, *a.g.e.*, s. 230.
100 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 32-33.
101 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 279-280.

içindeyim. Yine tekrar edeceğim. Ölenlerden ziyâde sağlara acınacak bir zamandayız."[102] Bu ruhî bunalımın yanı sıra parasızlık da Hâmid'i yıpratmaktadır: "... Havalarınız nasıl gidiyor? Biz yine rüya görmek azimetinde bulunuyoruz. Çünkü rüyada taayyüş daha ucuz ve daha az mesuliyetli oluyor."[103]

Kâh annesine para gönderememesinden kâh borçlarını ödeyememesinden mütevellit nakdî sorunlar, Hâmid'in Lahey mâcerâsının mukadderâtını çizmiştir. Velhâsıl "Birâder-i mütehassirîn" imzalı mektuplarını karalayan Hâmid, ağabeyi Nasuhî Bey'in bu göreve atanırken imâ ettiği şekilde, *ne düdüğü çalabilmiş ne de külahı kapabilmiştir.*[104] Nihâyetinde iki sene burada harcanır ve maaşlarının muntazaman yatmaması sebebiyle elçilikten kendi talebi doğrultusunda tenzîl-i rütbe edilerek, Londra Sefâreti Müsteşarlığı'na 23 Haziran 1897'de atanır.[105]

h. Londra Sefâreti Müsteşarlığı (23 Haziran 1897-24 Mart 1908)

Kendi isteği doğrultusunda geldiği müsteşarlık görevi[106], zaman dilimi olarak Osmanlı-Yunan Harbi'nin başladığı senelere tekâbül etmektedir. Hâmid'in Londra Müsteşarlığı görevindeyken önce de alışık olduğu üzere atabe-i ulyâ-yı hümâyûn hazret-i hilâfet-penâhîye bilgilendirici arîzalar sunmaktadır:

"Ma'rûz-ı abd-i memlûklarıdır:

Sâye-i seniyye-i şâhânelerinde yine memûren İngiltere'ye gelmiş olduğum cihetle İngiltere efkâr-ı umûmiyesi ve İngiliz politikası hakkında fikir ve nazar ve hissiyât-ı çâkerânemin ber-vech-i âti arzına cesaret ederim..."[107]

---

102 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 552.
103 *A.g.e.*, s. 556.
104 "Hâmid Bey'i İlâhî
Kıldın sefir-i Lahi
Çaldı yine düdüğü
Kaptı gene külâhi", Akıncı, *a.g.e.*, s. 22.
105 Sâfi, *a.g.e.*, s. 234.
106 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 11.
107 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 571-572.

1900 sonrası dönem birçok hadisenin yaşanacağı bir evredir. Fakat Servet-i Fünûn dergisinin kapanışı, Selânik'te başlayacak olan İttihad-Terakki dalgaları henüz şairin zihin sahiline vurmazdan evvel, onu neredeyse Fatma Hanım'ın ölümü kadar, derinden etkileyecek başka bir ölüm hadisesi yaşanır: Annesi Müntehâ Nasib Hanım'ın 1899 senesindeki vefatı. Eklenmesi gereken bir nokta da bu ikinci Londra döneminin eser üretme bakımından pek bereketsiz olmasıdır.[108] Elbette bu, acı tecrübeler ve kalem oynatmadaki bereketsizliğe rağmen, para kazandığı memurluk/kalem işlerinden hiçbir zaman vazgeçememiştir. Çünkü o her dâim kendisine sadıktır. Rahatlığı ve konfora düşkünlüğü onun yaşam tarzını belirler. Bu yüzden eserlerinde övdüğü kahramanlıklar hep çok önceki devirlerin maceralarına dönüktür: "Kendinin de hâtırâtında itiraf ettiği gibi, çocukluğunda pek inatçı olan şair, bizce büyüdüğü zamanda bir noktada sabit kalabilmiştir"[109]diyen Hasan Âli Yücel, Hâmid'le görüşmelerinde kendisinin ona, ölümden korkmadığını fakat iğrendiğini söylediğini nakletmiştir. Bu iğreniş ve derûnundaki karanlık korkuyu/ölüm gerçeğini göz önünde bulundurduğumuzda, Müntehâ Nasib Hanım'ın onda neye benzer izler bıraktığını tahmin edebiliriz. Bu noktada denilebilir ki Hâmid, ölümün yahut ölenin bizzat kendisine, bir varlığın imkân sahasından çekilişine- değil; kendine ait bahçede bir yeri olan, alışkanlık kazandığı, yani parmağını her uzattığında orada olan bir şeyin artık olmayışına daha çok içerlemektedir. Sanıyoruz ondaki aşk; kadın teni ve edebiyat/bilinmek tutkusundan mürekkeptir: "Yazmak! En büyük ve belki en kıymet verdiği ihtiras... Zira başka hiçbir devâyı, teselliyi, kaçamağı ciddiyetle göze almadı. Yaz! derdi bana, yeryüzünde buna tekâbül edecek hiçbir zevk ve saadet yoktur!"[110]

---

108 "Londra'da geçen bu çeyrek asırda Hâmid eser neşretmedi. Lâkin o zamana kadar çıkan eserleri kendisine yüksek edebiyât birinciliğini temin etmişti." İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 33; "... Hâmid, II. Meşrûtiyet'in ilânına kadar 'Ordu-yı Hümâyûn'da Bir Fakir' ve 'Hediye-i Sâl' gibi birkaç şiir dışında herhangi bir eser yayımlayamadı." Enginün, "a.g.m.", I/207.

109 Yücel, "Hâmid'in Hayatı", IX/171.

110 Lüsyen Tarhan, *Karlar Altında Nev-bahar (Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları)*, s. 127.

Şüphe yok sâkinât-ı İlliyyîn
eylemiştir o ruhu istikbâl"[111]

mısralarıyla Gök/Cennet sâkinlerinin annesini karşılayacağından emin olan Hâmid'in, art arda gelen birçok kötü ve bazen iyi hâdiseler sebebiyle kafası yorgundur. Kızı Hamide'nin izdivâcı, annesinin vefatı, 1900 senesinde yakın dostlarından R. M. Ekrem'in oğlu Nejat'ın ölümü, 1901 senesinde ilk torununun dünyaya gelişi derken bu yumak içinde onun dikkatini çeken en mühim husus, yine ölümün derunundaki mütekerriren yankılanışıdır. Kayınbirâderinin 1902 senesinde vefatı üzerine Pîrî-zâde Osman Sâhib Bey'e yazdığı mektupta şu ifadeleri kullanır: "...Vâh vâh vâh! Çok yazık oldu. Hem böyle deriz, hem sonra yine kendimize ve bâkîlere dua ederiz değil mi? Ölümün elinde bir takım oyuncaklarız ki her gün bir tarafımız kırılır."[112]

1908 senesine kadar süren Londra mâcerâsının akabinde, gitmeyi istediği Madrid Sefâreti Elçiliği'ne 24 Mart 1908'de atanmış, İspanya hükûmeti tarafından gelişine onay verilmiştir. Ne var ki II. Meşrûtiyet'in ilanından hemen önce 1 Temmuz 1908'de bu görevden alınır.[113] Kendi yorumuna göre bu azlin sebebi Târık isimli eseridir. Artık yeni bir gurbet için kollar sıvanır.[114]

i. Brüksel Sefâreti Elçiliği (6 Temmuz 1908–1912)

"Meşrûtiyet'le beraber Hâmid'in eski dostları iktidâr mevkiine geliyordu: Ekrem Bey Evkâf Nâzırı sonra Maarif Nâzırı olarak kabineye giriyor; Sezâî Bey İttihat ve Terakkî Cemiyeti'nin nüfuzlu erkânı arasında yer tutuyordu. Hâmid, bu bayrama birkaç şiirle uzaktan iştirâk etti. (Bruxelles)'de sefâret vazifesinde kaldı."[115] Bir misafir olarak görevlerine tenezzülen devam eder hatta devam bile etmez: "Diyebilirdim ki Brük-

111 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Vâlidem)*, s. 207.
112 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 603.
113 Sâfi, *a.g.e.*, s. 246-247.
114 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 409.
115 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 34.

sel'i dört sene imtidâd eden memuriyetim zamanında lâyıkıyla görmemiş yalnız esnâ-yı harbte iki defa seyâhaten gittiğim zaman görmüş ve beğenmiştim"[116]

Brüksel'deki misafirliği dört uzun seneye yayılır ve bu seneler içerisindeki hadise örgüsü, bir kader gibi Hâmid'in önüne çıkar. Meşrûtiyet'in ilanı ve bu ilanın farklı zihinlerdeki tasavvurları, İttihat ve Terakkî'nin hareketliliği, 31 Mart Olayı, Girit ve Bosna-Hersek'in memâlik-i Osmânî'den çıkışı, Fecr-i Âtî grubunun kuruluşu, eniştesi Sâhib Molla'nın ölümü, Nelly Hanım'ı yitiriş ve pek sevdiği Nasuhî Bey'in irtihâli, onun kişisel tarihini kurgular. Yine de Hâmid bunca kargaşaya rağmen kendisine sadık kalmak konusunda dirayetlidir. Nelly Hanım ve Nasuhî Bey'in irtihâlinin üzerinden pek de zaman geçmeden Lüsyen Hanım'la evlenir. Üstelik bir sefirdir fakat görev yerine gitmemektedir. Memleketin siyâsî sathı yerinden oynamaktadır; fakat o birkaç şiir karalayarak olanları seyretmiştir. Nelly Hanım'ın öldüğü geceyi tasvir ederken bile, o geceki mehtâbın güzelliğine ve Miss Ashley dediği hanımdan gördüğü nevâzişe göndermeler yapar.[117] Hâmid'in pusulası hep kendini göstermektedir. O kendi tablosuna eğilerek dikkatle bakan gözlere mâlikti ve bu mülke/kendisine dâima sâdık kalmıştır. Hâmid kalburüstü olaylar karşısında pek de istifini bozmayan biridir. Örneğin 1918 senesinde oğlunun *şifa kabul etmez* hastalığını duyan Hâmid, oğlunun ölüm haberini ancak dört ay sonra alır. Daha garibi, bilmediği bu önemli şeyi, eski dostu olan Edhem Bey'den –o dönemde Dâhiliye Nâzırı- duyunca hiçbir hayret emâresi göstermeden, gerekli mukâbelede bulunabilecek soğuklukta, enteresan bir adamdır.[118] Veremden ölen Nelly Hanım'ın ardından 1911 senesinde izinli olarak İstanbul'a gelen Hâmid, Sultan Mecid'in Baş-mâbeyincisi Mecid Bey'in kızı Emine Nâciye Hanım'la yirmi gün süren bir nişanlılık dönemi geçirir.[119] Bu hadi-

116 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 325.
117 *A.g.e.*, s. 329.
118 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 358.
119 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 11.

senin ardından, o sıralar 60 yaşını süren Hâmid, 18 yaşındaki Lüsyen Hanım'la hayatını birleştirir.[120] Hatta o dönemle ilgili, İkdam gazetesinde çıkan ve Ali Kemal Bey isimli şahsa ait makalede, Hâmid'in bu konudaki genişliği ifşâ edilmiştir: II. Leopold'un ölümüyle Aralık 1912'de biten görevinin aslında lüzumundan fazla zen-dost oluşu, memuriyetine yakışmayan bir kadınla yaşayışı olarak da zikredilmektedir.[121]

j. Meclîs-i Âyân Âzâlığı (4 Ocak 1914)

Hâmid, 1912 senesinin Aralık ayında Brüksel Sefâreti'ndeki görevinden ayrılır. 3 Mart 1913 tarihinde de İstanbul'a gelir ve yaklaşık bir sene sonra Meclîs-i Âyân âzâlığına atanır.[122] Viyana yollarındayken *mücâhede-i milliye*nin amansız eylemlerinin, gözden ırayan saltanat ve Padişah Vahdeddin'in, İzmir'in işgâli ve Lozan'a uzanan siyasî sürecin tamamında, memleketinden uzak bir iklimde ve coğrafyadadır.[123] Kendisine mazuliyet maaşı bağlayan Said Halim Paşa'nın inayetiyle Meclis-i Âyân'a üye olmuş; 1915'te Meclis'in kâtipliğini üstlenmiş, 1917 senesinde ise ikinci reis vekilliğine yükseltilmiştir.[124] Buna rağmen o, hep kendi coğrafyasında hüküm sürmüştür: "Meclis-i Âyân'da bile dâimâ sâmiînden idim. Yalnız bir kere vekâleten kürsî-i riyâsette bulunduğum günlerin birinde Damat Ferit Paşa'nın garip bir sualine ondan daha garip bir cevap verebildim."[125]

Viyana'ya gözlerini tedavi ettirmek maksadıyla gitmek için 5 Kasım 1917'de izin isteyip, mütâreke yüzünden geri dönemeyen Hâmid, Kasım 1918'de İstanbul'a gelir ve yaklaşık dört ay sonra oğlunun ölüm haberini alır. Türkiye Büyük Millet Meclisi kurulana (23 Nisan 1920) kadar bu son göreviyle iktifâ eder.[126] Bu noktada hatırlatmalıyız ki Hâmid uzun bir süredir parasızlıkla

120 Akyüz, "a.g.m.", XXX/436.
121 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *a.g.e.*, s. 546-547.
122 Sâfi, *a.g.e.*, s. 261.
123 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 359-360.
124 Sâfi, *a.g.e.*, s. 265.
125 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 373.
126 Sâfi, *a.g.e.*, s. 267-270.

cedelleşmektedir. Câvid Bey'e yazdığı mektupta bu hâl çok bâriz bir şekilde ortaya çıkar: "... O borçlar ise gittikçe haysiyetşiken ve binâenaleyh mânen de tâkat-efken bir şekil ve sûret kesbettiğinden ya münâsip bir sefârete veya muvakkat bir memuriyete izâm veyahut müessesât-ı mâliyeden birisinde istihdâm veyahut âyan maaşından bir miktarının mâh-be-mâh bâtevkif tediye edilmek üzere dört beş yüz lira istikrâz tarikiyle olsun imdâdıma yetişmenizi istirhâm etmek için..."[127]

Meclis-i Âyân'ın kapanışıyla Budapeşte ve Viyana'ya doğru seyahate çıkan Hâmid'in parasızlık meselesini traji-komik bir lisanla ifade eden ve hatta Süleyman Nazif'in *Şair-i Âzâm* yakıştırmasını komik bulan öncelikle şairin kendisi olmuştur:

" ...
Serpûşu ne festir ne külâhtır ne sarıktır
Kalpak da değildir
Bir şapka mı? Hâşâ! O onun kendisine mahsus
Bir başka şekildir
Keşkül gibi bir şey
Milliyetini fârık olan yok. Soruyorlar:
"Kimdir bu alâmet? Bu musibet ne kılıktır.
Ürkütmeyelim sus!"
Bir kahkaha, bir av'ave kopmakta peyâpey,
Bazen de müheyyâ-yı tasaddak, duruyorlar.
Züll fakrına bir zam!
Ancak biri vardır ona der: Şair-i Âzâm!"[128]

k. İstanbul Milletvekilliği (21 Ocak 1929-1935)

15 Mart 1923 tarihi itibariyle emekli maaşı almaya başlayan Hâmid, âyan azalığı ile 1929 yılı arasında –ki bu 12 Ocak 1929, onun İstanbul Milletvekilliğine başladığı tarihtir[129]- mad-

127 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 700.
128 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 181.
129 Sâfi, *a.g.e.*, s. 271.

dî ceremelerle uğraşır. 1920 senesinde Lüsyen Hanım'dan boşanan Hâmid, Lüsyen Hanım'ın yeni eşi İtalyan Kontu Michalengelo Alisio Soranzo'nun izdivâcgâhında 25 gün kadar misafir kalabilecek kadar garip tecrübeler edinir.[130] Merhum oğlu Hüseyin'in kızlarının isimleri de, onun meslekî kronolojisi üzerinden değindiğimiz/gönderme yaptığımız, *Okyanus ve Çöl* çatallaşmasına örnek olabilecek mâhiyettedir: Abdülhak Hüseyin'in karısı Violét'ten doğma iki kızcağızın isimleri Sindiya ve Hâmide'dir.[131]

Emeklilik ve milletvekilliği senelerinde de eserleri tefrika edilir ve yeni şeyler de karalanır. *Yabancı Dostlar, Arzîler, Hâtırât* neşri ve *Hakan*.[132] İmparatorlukla Cumhuriyet arasında bir yerde ikâmet eden Hâmid, piyes kahramanlarından biri olan Abdullahü's-Sağîr gibi ihtirâssız ve vurdumduymaz bir hüviyete doğru geçişler yapar.[133] İstanbul Belediyesi'nin kendisine Maçka'da tahsis ettiği daire onun son istirahatgâhı ve 1935'e değin devam eden İstanbul Milletvekilliği ise onun son resmî görevidir.[134]

---

130 Lüsyen Tarhan, *a.g.e.*, s. 14.

131 İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmid ve Eserleri*, s. 37; Bu kızlar ve isimleri hakkında farklı bir bilgi daha vardır "... Her ne kadar Abdülhak Hâmid Bey büyük torununa Âdile diyorsa da, ismi Cynthri idi. ... Küçüğü ise daha çocuk fakat çok güzel bir kızdı. Onun da ismi İbon idi, her ikisi de Türk'ten ziyade İngiliz ve bizlere yabancı idi." Münevver Ayaşlı, "Şâir-i Âzâm'ı Nasıl Tanıdım?" *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 147, İstanbul, Ocak-1986, s. 30.

132 Akyüz, "a.g.m.", XXX/437.

133 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 127.

134 Sâfi, *a.g.e.*, s. 272.

D. Selef-Halef İlişkileri ve Arkadaşları

"Bir gün kendisine sorulan, kimleri okurdunuz? suâline, *"Yazmaktan okumaya vaktim kalmadı"* kabilinden bir cevap veren Hâmid'de bu kayıtsızlık, bir esere bir daha dönüp bakmamak şeklinde bir itiyâda kadar varır. Kendi kendine inanmanın bu derecesini şairler arasında değil, insanlığa yeni bir din getirenler arasında bile görmek pek az mümkündür."[1] Hâmid'in ifadesiyle, *esâlib-i muhtelifede ifâde-i hâl* eden bir şairin, kendisine tam bir üstâd seç(e)meyeceği âşikârdır. Büyük ve birinci üstâdı olarak Nâmık Kemâl'i; ikinci üstâdı olarak Recâi-zâde Mahmud Ekrem'i seçtiğini ifâde ettikten birkaç satır sonra[2], kendi tarzının farklı üslupların bir harmanı olduğunu hatırlatarak, üstatlık meselesini suya düşürür. Hâmid için kullanageldiğimiz ve hususen *"gibi"* edatıyla vurguladığımız *üçüncü yol* olabilme ihtimalinin gölgesinde, halef-selef ilişkilerini tanımlayabiliriz.

Hâmid'in halef-selef pozisyonunu belirleyen temel sâik, sanıyoruz eski ile yeniyi birleştirme kavgasının da bir izdüşümü sayabileceğimiz, farazî *mektepler* üzerinden okunabilir. Hâmid'in selefî çizgisini, neredeyse her sanatçı için var olan temel bir gerçeklik yani *devamlılık* ilkesi üzerine kurmaya çalışacağız. Böylece ortaya konan tablo, onun selef verâsetini maddeleştirmek değil; etkilenişini ve gelenek çizgisindeki hayâlî bağlarını

1 Tanpınar, *Edebiyât Üzerine Makaleler*, MEB Basımevi, İstanbul, 1969, s. 272.
2 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 48.

–bir bakıma köklerini- işaret etmek olacaktır. İşâret ettiğimiz her şeyi izah edemeyebiliriz. Düşünüşümüz o yöndedir ki, Hâmid'e kronolojik ve maddeleştirilmiş silsile basamakları uygun düşmemektedir. *Uygun düşmemektedir*, demek keyfiyetini Hâmid'in kendi ifâdelerine binâen ortaya koymaya çalışacağız.

Hâmid, *fikr u hayâl edişinin* müsebbiblerini uzun bir liste hâlinde sunar. Bu listede kendinden yaşça büyükler olduğu kadar, kendi çağının insanları ve hatta kendisinden genç sanatçılar da yer bulmuştur: "Evvel emirde pederimle birâderim, hususiyle birâderimdir. Aynı zamanda Hoca Tahsin ile mülkiyeli hocam Bahaeddin Efendi'dir. Sonra Şinâsî ile Kemâl, bâhusus Kemâl'dir, Recâi-zâde Ekrem'dir, Ebuzziya Tevfik'tir, Sadullah Paşa'dır"[3] diyerek devam ettiği liste, bazen zaman olarak çok gerilere bazen de onun son demlerini yaşadığı yüzyıla atıflar yaparak uzamaya devam eder. Fuzûlî, Şeyh Gâlib, Muallim Nâcî, Hâlid Ziya Uşaklıgil, Ahmed İhsan, Cenab Şehabeddin, Prenses Kadriye Hanım, Abdülhak Molla, Lüsyen Hanım... diyerek neredeyse yüz farklı isim sayar. Zannımızca, kendisinin şâkirtliği hazmedemeyecek olması, kendisinin hocalarını saymak yerine; hayatına girmiş mühim şahsiyetleri sıralamakla yetinmesine sebep olmuştur. Ne var ki Hâmid'in kendi çağındaki hâkim fikir kuşatmasının ve akımların etkisinde kalmadığını düşünmek de yersizdir.

Bu minvâlde N. Kemâl ve R. M. Ekrem onun yakın selefî çizgisi olarak kabul edilebilir. Buradan hareketle bir okuma yapmak mümkünse de halefleri hususu buradan daha çetrefilli bir vaka olarak önümüze çıkar. Hâmid'in sanatı bir şeyh veyahut pîr-i mugan izleğinde değil; âdetâ kendisinin edebî akım ve algılayışlara olan duruşuna nâzır, kendinden münkal bir hatla anlaşılabilir. Bu sebeplerden ötürü onun selef-halef çizgisini tam bir vuzûha kavuşturmak meselesi, masada çözümünü beklemeye devam edecektir. Sezâî'ye yazdığı bir mektupta: "Âsâr-ı hissiyede mahâret müelliften ziyâde Allah'a aittir.

3 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 48-49.

Onun için o yolda eserler hakikatte daha ziyâde yakın görünür. Kemâl gökte tecsim edilse bir Mirrih görürdük. O nâdire-i kudrette zaaf-ı kalb denilen hâl yoktur. Ekrem'in kemâlâtı tasvîr olunsa şafak söker, tabiat hande eder. Sen her vakit dediğim gibi nâmütenâhi bir şairsin. Yazdığın şeyler ekseriyet üzere arş-ı âlâdan nüzûl etmiş kadar âlîdir"[4] der.

Bu tip övgüler tam da onun etrafında bir çember yahut gerisine doğru bir hat çekmemize fayda edecek görünürken, son dönemlerinde görüştüğü Mithat Cemâl Kuntay ve Faruk Nâfiz'in anıları manzarayı loş bir siluete döndürmektedir: Hâmid, o gün[5] Mehmet Akif ve Mithat Cemal'in şiirlerini dinlemiş, hatta onları ciddi manada överek yahut aşırı bir tevazu göstererek, "Benim eserlerimde bu muvaffakiyet ne gezer! Ben böyle şeyler yazamadım" gibi sözler söylemiştir. Mehmet Akif bu övüşleri pek tutarlı bulmaz ve Mithat Cemal'e, "Makber şairi ne seni beğendi, ne beni! Hatta ikimizi de dinlemedi. O, oturduğu yerden o kadar emin ki, karşısına kim çıkarsa, o adamdan bir an önce kurtulmak için "Dâhi sizsiniz, ben değilim!"diyor. Merâmı kendi kendine kalmak! Haklı! Kendisi varken başkası çekilir mi?" [6] der.

Hâmid, kendi selef çizgisine, hatta devrin genel edebî seyrine dair bazı çıkarımlarda bulunur. Şinâsî'nin kıymeti N. Kemâl'i ortaya çıkarmasıdır, diyen Hâmid'e göre, Şinasî edebiyât kütüphanesinin anahtarlarını N. Kemâl'e vererek girizgâhı yapmış; R. M. Ekrem birçok şeyi Kemâl'den öğrenmiştir. Fakat kendisine edebiyat meylini verenin N. Kemâl değil; R. M. Ekrem olduğunu belirtir: "...Tasvîr-i Efkâr çıktığı zamanlarda ben çocuktum. Senin Hakâyıku'l-Vekâyı'a Terakkî'ye yazdığın şeyler vesâir asârındır ki beni edebiyât yoluna sevk etti."[7] Bu söyle-

---

4 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 238.

5 Mithat Cemal Kuntay'ın evinde yenen ve altı ağır ismin ağırlandığı mükellef meşhur akşam yemeğidir. O kişiler: A. H. Tarhan, Süleyman Nazif, Mehmet Âkif, M. Cemal Kuntay, Cenab Şahabeddin ve Sezâî'dir.

6 Beşir Ayvazoğlu, *1924-Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 81.

7 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 250.

mine rağmen, yeteneğin hocadan, okuldan alınabilecek şeyler olmadığını; zekânın, fetânetin, ilâhî mektebin dersleri olduğunu zikretmeyi de ihmâl etmez.[8]

Hâmid'i ilk defa ağabeyi Nasuhî Bey'in yanında –Tercüme Odası'nda olduğu vakitler- gören N. Kemâl'de, onunla ilgili ilk intibâların, Magosa Sürgünü'nde okuduğu Mâcerâ-yı Aşk ve İçli Kız isimli eserleriyle vukû bulduğu ifade edilmiştir. İçli Kız'ın haddizâtında, N. Kemâl'in Zavallı Çocuk adlı eserine nazire olması önemli bir noktadır. Mâcerâ-yı Aşk isimli eserini gösterdiği A. Vefik Paşa'dan aldığı akıllarla, *durûb-ı emsâl* ile donattığı Sabr u Sebat isimli eserini[9] N. Kemâl'e gösterince bu ilk üstadı ona bir yol haritası çizmiştir. Tesirine kapılmaması gerekenleri sıralayan N. Kemâl; Sâmi ve Yusuf Kâmil Paşa'nın (onun için Calypso mütercimi der) kendisini etkilememesi gerektiğini ve yazının müseccâ' olmaktan çok anlaşılabilir olmasının kıymetini vurgular.[10]

Hâmid'in edebiyât kürsüsüne daha bir kuvvetle çıktığı eserinin Duhter-i Hindû olduğu ve böylece yenilik ordusunun gerçek bir neferi hâline geldiği ifâde edilir.[11] Hâmid için bir nefer olmak hiçbir vakit tam anlamıyla gerçekleşmemişse de, şu bir gerçektir ki, N. Kemâl-R. M. Ekrem ve Sezâî'nin, Hâmid'in dünyasındaki yeri büyüktür. N. Kemâl hep uzaktaki ustadır; R. M. Ekrem lisânın gramatik bünyesine eğilmiş dikkatli bir kalem ehli ve Hâmid'i hakkıyla anlamak istidâdı gösterdiği için bir başka usta; Sezâî ise âdetâ bir mahalle arkadaşı sıcaklığında onun iç dünyasını açmak istediği bir filozof arkadaştır.

N. Kemâl için bir başka pencere daha açılabilir. Çünkü o, *Nesteren* hikâyesini okuduktan sonra "Nesteren'i gördüm fakat ne yalan söyleyeyim beğenmedim; beğenmedikten başka me'yûs bile oldum"[12] diyecek ve içkiden vazgeçmesini salık ve-

8 *A.g.e.*, s. 249-251.
9 İbnülemin Mahmut Kemâl İnal, *a.g.e.*, 549.
10 Fevziye Abdullah Tansel, *Hususî Mektuplarına Göre Nâmık Kemâl ve Abdülhak Hâmid*, Güneş Matbaası, Ankara, 1949, s. 6-11.
11 İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmid ve Eserleri*, s. 40-41.
12 Tansel, *a.g.e.*, s. 41.

recek nisbette bir pîr ve ağabey[13]; diğer taraftan "Hâmid, seni muhatap etmeğe adından büyük bir kelime bulamıyorum"[14] diyecek kadar ona kıymet veren bir Hâmid okuyucusudur.

Tam anlamıyla bir rehber/üstad olmayan Hâmid'in Sahra'daki (Pastoral şiirin bir ilk-örneği/prototipi olarak) farklı nazım şekli deneyişleri sonrası, artık farklı yazabilmenin önünü, bir bakıma kapanmamak üzere açtığı söylenebilir. İ. Necmi bunu bir çeşit milad olarak kabul eder. Böylece Hâmid, seleften sıyrılarak âdetâ kendi dervişânını da inşâ edebilen bir karakterdir: "... Şimdiye kadar Hâmid'i yalnız gençler taklid ederken bu yeni şekillerde edebî yeniliğin en büyük ustaları Hâmid'e mukallid oldular. N. Kemâl'in, Recâi-zâde'nin yeni şekildeki şiirleri, Hâmid'den sonra ve Hâmid'e benzeterek vücûda getirilmiştir."[15] Hâmid'in R. M. Ekrem'le münasebeti, N. Kemâl'e nisbetle ve galiba Ekrem'le yaş yakınlığı sebebiyle olsa gerek daha bir sıcak görünmektedir. Nâmık bir hocaysa, Ekrem ise bir birâderdir.

Tâlim-i Edebiyât müellifi hususan Zemzeme isimli mecmuasıyla genel kanaatle şiirin lirik damarını yoklamış bir şairdir. Tabiattaki güzel her şeyin başlı başına bir şiir konusu olabileceği fikrindeki R. M. Ekrem, vezin ve hafızanın yetersiz kaldığına ve yeni bir lisânın oluşturulması gerektiğine (*nesr-i muhayyel*) vurgular yapar.[16] Şurası var ki derinleri yeterince duygusal olan R. M. Ekrem, oğlu Nijad'ın ölümüyle hepten kendi içine çekilmiştir. Belki hikâye ve romanında Realizm'e doğru bir temâyül -ki bu dönem için genel bir özellik sayılabilir- görülse de o, tam bir duygu insanıdır. Hâmid de kezâ aynı duygusallığı damarlarında hissetmesine rağmen hayatın akıcı ve belki de kaba gerçekliğine büyük bir keyifle nüfûz eder.

Dışavurum da diyebileceğimiz bir akış Hâmid'in dünyasında seyredilebilir. Kadın ve içki onun vazgeçilmezlerinden

---

13 Tansel, *a.g.e.*, s. 66.
14 Tansel, *a.g.e.*, s. 133.
15 Necmi, *a.g.e.*, s. 43.
16 Yetiş, *a.g.e.*, s. 206.

ikisidir ve yazı âdeta bu vazgeçilmezlerin tepe değerini inşâ eder gibidir. Bu noktada da *gibidir* demek yerinde olacaktır. Daha evvel ifade ettiğimiz vechile *üçüncü yol* bu şekilde kendini göstermektedir: "... Yere kapandıkça bir ye's-i sermedî, göğe baktıkça bir ümid-i baîd içinde kalan aklım... mahdûd aklım... hayrân u perîşân aklım beni şerr ü dalâline sevk etmek ne mümkündür."[17] İki uç arasında kâh hakikî kâh sun'î gerginlikleri notalandıran Hâmid, bir üçüncü ucunu gösteren ya da mübhemlik trajedisinin ülkesine açılan demirli kapıyı yumruklayan kişidir demek, sanıyoruz, yerinde bir benzetme olacaktır.

6 Ağustos 1887 tarihli mektubunda *Zeynep* isimli oyununu R. M. Ekrem'e gönderen Hâmid, biraderine samimi bir dille hitâb eder. Öyle ki onun tek dostu R. M. Ekrem'dir sanılabilir:

> "Kardeşim, Vâcibü't-tekrîm Ekrem'im,
>
> Yine mektubun imdâdıma yetişti. Var ol, seni ben tuttukça ben düşmeyeceğim! Seni gözlerim görmüyorsa da kalbim duyuyor. Olduğum yerden güneş gibi dûr isen de şuâın yanımdadır. Hayır, ben senin ulüvv-i kemâlinden müstefit oldukça? Getirmeyeceğim!
>
> Sevmek, âh sevmek! Şimdiye kadar ne yaptımsa hep sevmek yüzünden değil midir? Bilirim sen de benden anlarsın, belki benden iyi sen anlarsın!.."[18]

Ekrem her ne kadar bir birader olsa da bir tarafıyla acı çeken bir baba ve Hâmid için bir ağabeydir. Fakat Sezaî, Hâmid için başkadır. Sâmi Paşa'nın dizi dibinde Doğu'nun masallarını beraber dinleyen Sezaî ve Hâmid, son nefeslerine kadar dostâne bir ilişki içerisinde olmuşlardır. *Vücûh ile büyük, sinnen küçük kardeşi* Sezâî, Hâmid'in ifâdesiyle, kendisini dâimâ yanında ve hatta içinde gördüğü bir kardeştir: "... *Ben Sezâî'nin öteden beri meftûnu, bekâ-hâhı ve duâ-hânıyım. Aramızdan büyük inkılâplar, uzun iftirâklar, seneleri gecelerden mürekkep kara günler geçmiş, fakat hiçbir kara kedi geçmemiştir.*"[19]

---

17 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 346.
18 *A.g.e.*, s. 435.
19 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 725.

Tanpınar, N. Kemâl-Ekrem-Hâmid ve Sezâî'nin ölüm temini işlemeleri hususunda ortak bir merkezden beslendiklerini ifade eder. Dahası ölümün çift eksenli okunuşundan daha açık bir ifadeyle yok olma-dirilebilme endişesi çerçevesinde Akif Paşa'nın *'Adem* redifli kasidesinin devamı niteliğinde bir gidişât olduğundan dem vurur.[20] Gerçi 'Adem kasidesinin bu kadar hesaplı bir şey olup olmadığı tartışmaya açıktır. Âdeta doğal bir refleks halinde 19. yy. edebî ürünlerinin dualite/ikili bakış çerçevesinde siyâsî paradigmanın sert kırılışlarına eşlik ederek ve bu noktada pragmatik-politik bir söylem üretmek zorundalığını yaşayan nesir ve uzak iklimlere koşmak istercesine kendine kapaklanan şiir dili, hakikaten Sezâî'de de görülebilmektedir. Sezâî ve Hâmid, kendi kültürlerinin inşâ ettiği fikrî bir iklimde serpilmişlerdir. Hissî olduklarından Romantizm âdeta onlar için tam bir sığınak olmuştur. Kaldı ki insan hareketlerini bir akım çerçevesinde okumak da pek sıhhatli bir yol olarak önümüze çıkmıyor. Yani böyle bir akım olmasa dahi bu duygusallık bir şekilde kendisini izhâr etmek durumdadır.

N. Sâmi Banarlı, ikinci nesil olarak adlandırılan R. M. Ekrem-Hâmid-Sezâî üçlüsünü, Şinâsî-N. Kemâl-Ziya Paşa üçlüsünden/mektebinden, idealler uğruna yapılan fedakârlıklar bakımından ayırır. Birinci mekteb ıstırabı üstlenmiştir; oysa ikinci mektep bu ıstırabı ancak eserlerindeki kahramanlara yaşatmaya güç getirebilmiştir.[21] Bu algı da Hâmid'in yakın çevresini anlarken akılda tutmamız gereken bir noktadır. Hakikaten de farazî ikinci mektep pek risk almadan yoluna devam eder. Servet-i Fünûn'un bir adım öncesi olarak da okunan Sezaî'nin edebî kimliği, Küçük Şeyler isimli hikâyesi ve Sergüzeşt adlı romanıyla beraber anılır. Onun en mühim siyâsî pozisyon alışı, İkdâm Gazetesi'nde neşredilen yazısının sansüre uğraması sebebiyle, o dönem için Londra'dan Paris'e firar edişidir (1901).[22]

---

20 Tanpınar, *Edebiyât Üzerine Makaleler*, s. 267-268.
21 Banarlı, *a.g.e.*, II/915.
22 Banarlı, *a.g.e.*, II/948.

Hâmid'le birbirlerine eserlerini göndererek fikir teatisi yapan bu iki dostun belki de ufak ayrılıklarından biri, henüz görmediği Londra'yı düşleyen Sezâî'nin siyasal kavgaya ve yeni oluşumlara olan yoğun ilgisidir.[23] 1908 devrimiyle yurda dönen Sezaî, Şûrâ-yı Ümmet'te istibdât aleyhine yazılar yayımlar. Y. Kemâl'in *şişkin, şairâne ve ahmakça*[24] *diye nitelediği bu yazıların sahibi, ayrıca şair vechesiyle de önümüze çıkar. Sanıyoruz bu şairâne duygu Hâmid ile Sezaî'yi daha bir yakın kılmıştır:*

> *"... Hâmid'in sana olan muhabbeti pederî, mâderî, birâderî cümle muhabbetlerin fevkindedir. Çünkü o muhabbetler irsî ve binâenaleyh tabiîdir. Bizim muhabbetimizi ise biz kendimiz halketmişizdir. Efkâr ve hissiyâtımızın semere-i iktirânı olan bu muhabbet-i mukaddese benim en büyük tesliyetimdir. Sen millet-i Osmâniye'nin en âlî şairisin, vücûdun Osmanlılar için bir şereftir..."*[25]

Hâmid'in selefî çizgisi çok keskin hatlarla çizilemese de, yazım tekniğini/üslûbunu etkileyen öncüller ve çağdaşlar, farazî olarak bu şekilde anlaşılabilir. Fakat halef çizgisi yahut kısmen de olsa ondan ilham alarak bir yol tutturanlar, daha muğlâk bir manzaraya sahiptirler. Bu noktada yine bazı isimler çerçevesinde bu meseleyi anlamaya çalışacağız: Süleyman Nazif, Tevfik Fikret, Cenâb Şahâbeddin ve Fâik Ali, bizce halef çemberi için uygun isimlerden bazılarıdır. Bu bağlamda Hâmid; Süleyman Nazif, Cenâb ve Rızâ Tevfik'in birer serdâr-ı edebiyât olduğunu ve kendisini ihyâ ettiklerini ifâde etmiştir.[26]

Süleyman Nazif hem bir arkadaş hem de bir şâkirt olarak dikkat çeker. "Nazif bir gün "Hâmid, bugünkü Nazif'in Hakk'ıdır" deyince Lüsyen Hanım, "Beyefendi, küfrediyorsunuz. Âlem bunu duysa ikinizden de nefret edecek!" diye isyan etmiş, bu isyana aldırmayan Nazif, biraz sustuktan sonra, Hâmid'e hitâben,

---

23 Sezâî'nin Londra hakkındaki kanaatleri ve Abdülhak Hâmid ile bu bağlamdaki ilişkileri hakkında geniş bilgi için bkz. Enginün, "Abdülhak Hâmid ve Sâmi Paşa-zâde Sezâi'nin Londra İntibaları", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 31 Aralık 1964, XIII/123-150.

24 Yahya Kemâl, *Mektuplar ve Makaleler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1977, s. 88.

25 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 552.

26 *A.g.e.*, s. 726.

"N. Kemâl de senin Allah'ındı!" diye ilave etmiştir."[27] Haşin bir tabiata sahip olan Nazif, kendi coşkularına ne kadar râm olmuşsa, Hâmid'e de o derece meftûndur. Onu, *şair-i âzam* bilmiş ve bu fikrine son nefesine kadar sâdık kalmıştır. "Erbâb-ı kalem değildir, fakat rabbü'l-kalemdir" diyen Süleyman Nazif için Hâmid, onu anlayan ve kendi genişliği içerisine kalbeden bir dehaydı. Hâmid için birini övme hele ki o kişiyi birazcık bile seviyorsa, bu ululama tam bir şölene dönüşebilir. Zaten bunun içindir ki ondan mütevellit bir halef çizgisi çizmek çok kolay değildir. Belki şair tabiatı diyebileceğimiz bir kırılganlık ve hoyratlıkla kendine karşı dişlerini çıkaran ve kendini acımasızca ısıran olabilirken, dünya sathında en çok sevdiği yine kendisi olabilmektedir. Övmek bu noktada bir bakıma, daha önce zikrettiğimiz akşam yemeğinde Mehmet Akif'in ifadesi doğrultusunda "*savsaklamak*" olarak da anlaşılabilir.

"Kara Bir Gün" yazısının sahibi Süleyman Nazif, elli yaşında öldüğünde, cebinden üç nikel kuruş çıkmış ve cenaze masrafları Tayyare Cemiyeti tarafından ödenmiştir.[28] Ölmeden on beş dakika önce Hâmid'i gören Süleyman Nazif'in son sözleri "*Gel bana, seni göreyim üstâd!*" olmuştur.[29] Onun ölümünü *derin bir şaşkınlık* içerisinde karşılayan Hâmid, ağıdını elbetteki şiirle tutar:

"Nasıl hâk olur bir Süleyman Nazif?
O rûh-ı mübârek, o cism-i latif?
Denilmez ki medfûn-ı makberdir o;
Bu milletle hâlâ beraberdir o!"[30]

Hâmid *Sahra* ile edebiyata getirdiği inkılâbın, Kemâl ve Ekrem gibi eâzım/büyükler önderliğinde mayalanmış öngörünün bir devamı olduğunu ve bu yenilik meşalesinin Süleyman Nazif, Cenâb, Fikret, Ali Ekrem, Fâik Ali eliyle taammüm edece-

---

27 Hıfzı Tevfik Gönensay, *Hâmid'in Son Yılları, Son Şiirleri*, Vakit Matbaası, İstanbul, 1947, s. 13.
28 Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 225.
29 Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 224.
30 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 261.

ğini ifade eder.[31] Bu isimler çerçevesinde Tevfik Fikret önemli bir basamaktır ve Hâmid onun sanatını takdir ederken, gerçekten cömert ve samimi durur:

" (...)
Bir mucize-i fikr-i beşer yazdığı şeyler
Bir âbide-i feyz ü hüner indiği makber
Ya çıktığı minber ki bugün mübhem ü muğber
Fikret gibi etmekte sükûtuyla hitâbet."[32]

T. Fikret, modernitenin araç değil amaç olduğuna, zamanla daha bir inanır ve bu inancına sâdık kalır. Hâmid'in ifade ettiği üzere, bir sükût hâlindedir lakin içi kaynamaktadır. Bu bağlamda pişmanlıkların ve psikolojik travmaların uğrayacağı bir adamdır ve bu hâl Hâmid'e pek uzak bir durum sayılamaz.[33] Ayrıca Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn akımının da başat isimlerinden biridir. Tevfik Fikret, Hâmid'e göre bir şiir ressamı, taklit ihtiyacından muarrâ bir istidât,[34] bir serdâr-ı edebiyât,[35] F. Köprülü'nün tesbitine göre, N. Kemâl'in ardından istibdâdın karanlığına muhâlif bir haykırış savuran şair,[36] N. Fâzıl'ın algılamasında ise son zamanlarında hüsn ile fazileti birbirinden ayıramayan, şiir dilini nesre döndüren, derinliksiz bir cüce ve mezarı dahi ziyaret edilmemesi gereken bir günahkârdır.[37] Bu bağlamda onlar için, içe kaçış/sığınışla beraber yeniyi korkmadan ve belki biraz düşüncesizce Devlet-i Aliyye topraklarına taşıyan birer söz ustası ve uslanmaz günahkârlardır, denilebilir.

Bir geç dönem Hâmid'i olarak, Parnas ve Sembolizm akımlarının izleğinde *Alafrangalaştırılmış* bir Osmanlı-İran zevki ge-

---

31 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 409.
32 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 189.
33 Tevfik Fikret'in Süleyman Nazif'e yazdığı bir mektubunun girizgâhı bu psikolojiyi izhâr eder niteliktedir: "*Ye's... ye's... ye's!.. Me'yûsum kardeşim, dehşetli bir buhran ve infiâl içindeyim, sönüyorum.*" Fuad Köprülü, *Edebiyât Araştırmaları II*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 307.
34 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 661.
35 *A.g.e.*, s. 726.
36 Köprülü, *a.g.e.*, s. 308.
37 Necip Fazıl Kısakürek, *Edebiyât Mahkemeleri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2003, s.7-18.

liştirdiği ifade edilen Cenab[38] hakkında Hâmid, onun nesrini şiirine tercih ettiğini, özellikle şiirinden istifade edemediğini belirtir.[39] 1909 tarihli mektubunda Cenab'tan tat alamadığını ifade ederken; 1922 tarihinde Sezâî'ye yazdığı mektupta, Cenab için, bir serdâr-ı edebiyâttır, der ve hatta onun kendisini ihyâ ettiğini iddia eder.[40] Musikînin, meşkin rikkatini mısralara taşıyan Cenab'ın şiir dili ve sanatçılığı genişçe tartışılması gereken bir konudur. Elbette onda da devrin meylini gösteren edebî pusulanın yönü Fransız tarzıdır. *Saat-i semen-fâm (yasemin renkli saatler)* benzetimi/terkibi bile yenilik arayışını ve onun lirik dünyasını gösterir önemli bir numunedir. O ki aruza hâkimdir; Fransa'yı ve Fransızca'yı iyi bilir; üstelik olabildiğince lirik bir dünyanın içerisinde yaşar. Bu hususiyetler çerçevesinde onda bir Hâmid izi görebilmek mümkündür:

"Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş
Eşini gâib eyleyen bir kuş
Gibi kar
Geçen eyyâm-ı nevbaharı arar..."[41]

diyen Cenab'ın özellikle *Elhân-ı Şitâ*'daki serbest müstezadları, oradaki istidât ve kâfiye tekniği göz alıcıdır. Bizce, Hâmid'den daha rahat bir dil göze çarpar. Elbette Hâmid'in genişlettiği kâfiyeleme bahçesinden çiçek dermek, bir gölge gibi Servet-i Fünûn'a serinlik verir.

Bu noktada şöyle bir yorum yapmak mümkündür: Tekniği bilenin tekniksizleşmesi meselesi! Serbest müstezadın geniş kucağında oyunlar oynayabilmek için evvela o bahçeyi iyi bilmek, eski örfün yazım tarzını marifet hâline getirmek ve artık yeni ve dizginsiz bir söyleyişe doğru geçişler yapmak. Kaldı ki Hâmid, kendi deyimiyle *okyanusundan fırlattığı odunları sıraya dizmeye* gerek duymamıştır. Kronolojik olarak buradan geriye doğru bir çizgi çekerek, Hâmid'in de gönülden bağlı ol-

---

38 Banarlı, *a.g.e.*, II/1041.
39 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 661.
40 *A.g.e.*, s. 726.
41 Şiirin tamamı için bkz. Banarlı, *a.g.e.*, II/1043.

duğunu ifade ettiği Mevlânâ Celâleddin Rûmî'ye, yani aradığı şeyin *vezin* değil, *aşk* olduğunu ifade eden o mühim şahsiyete de gitmek mümkündür.

Hâmid'in müphem halef çizgisi bağlamında Fâik Âli'ye değinmek yerinde olacaktır. Zaten Hâmid, bu genç şairden dem vurur: "Ufk-ı edebiyâtı tezyîn eden sitârelerden biri de Fâik Âli'dir ki bana gittikçe müteâlî görünüyor. Kendisinde Hâmid'i taklit etmek kusuru olabilir. Ben onun bu kusuruyla iftihâr ederim. O Hâmid'i taklit değil, ikmâl ve teyid ediyor."[42] Kusurlarıyla iftihar ettiği Fâik Âli'nin Hâmid'i taklit etmek yolunda külfetli/ağdalı bir lisân kullandığı belirtilmiştir.[43]

Fâik Âli, Süleyman Nazif'in kardeşi olarak, âdeta Hâmid'i ululayanlar silsilesinin doğal bir üyesidir. Tercüme, tiyatro ve şiir dallarında eserler veren Fâik Âli, esasen Hâmid'le sıkı-fıkı bir muhabbet ehli olmamıştır. Hâmid, kendisi için gerçek bir rakip kabul edemeyeceği Fâik Âli'nin kendi eksikliğini tamamladığını ifâde etse de, bu rahat övgüleme, kanaatimizce aynı zamanda bunun pek de mümkün olmadığını söylemekle eşdeğerdir. Hâmid, siyasî tavır ve eylemlerden olabildiğince uzak kaldığı için, bu tip sanatkârların ustası olarak değil, ufukta görülen ve kendisinden az çok etkilenilen manevî ağabeyleri gibi durur.[44] *Gibi durmak* âdeta Hâmid'in yaşama tekniğidir. Diyebiliriz ki o, potansiyellerinin bir kısmını göstererek daima *tam bir eyleyişten* uzak kalmıştır.

---

42 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 661-662.

43 Banarlı, *a.g.e.*, II/1046.

44 Bu bağlamda Reşid Kemâl'in farklı notları bir araya getiren çalışması zikredilebilir. Bu çalışmanın girizgâhında Hâmid'in etrafında hâlelenen övgüleme, halef çizgisi bağlamında manidardır ve manevî ağabeyliği de desteklemektedir: "‹‹Bu eser›› şi'r u edeb üstadlarımızdan Sami Paşa-zâde Sezâyî, Cenab Şehâbeddîn ve Abdullah Cevdet Beyefendilerle Tevfik Fikret ve Süleyman Nazif merhumların, şâir-i dehâmızı tebcîl eden- ulvî yazıları ve şâir-i a'zamımızın Filorinalı Nâzım'a on yedi seneden beri- yazdıkları en yüksek takdîrât ve iltifâtı musavvir yirmiye yakın cihan-kıymet mektuplarıyla (...) müteaddid şiirlerle, muhtelif mevzûâta dâir şâyân-ı ehemmiyet tahlil ve cevâb-ı edebîleri ve bazı müntehıb şiirleri ve mübâhase-i sâireyi ihtiva etmektedir." Kemal Reşid, *Abdülhak Hâmid-Süleyman Nazif*, Kader Matbaası, İstanbul, 1917, s. 5.

E. Fatma-Lucienne (Lüsyen) Gerginliği

İki farklı zamansal ve mekânsal dilimin ve bu değişkenleri süsleyen iki farklı kadının, birbirinden ayrılan hayat tarzları, fiziksel duruşları eşliğinde, bir tek Hâmid portresi çizmek pek mümkün olamıyor. Hâmid'i iki kadının gölgesinde yorumlamak da bir meseleyi, anlayanın hizmetine sokmak olacaktır. Çağın, ikili olarak okumaya tâbi tuttuğumuz dualistik cephesi, güçlü bir zan olarak temele konulduğunda; Hâmid'in kadın coğrafyasını –ki bu hayli geniş bir coğrafyadır- iki mühim kadın üzerinden anlamlandırma çabamızın, hayatı hakkındaki diğer bazı şeylerin izahını kolaylaştıracağı kanaatindeyiz.

Aldanma ki şair sözü elbette yalandır, diyen Fuzulî'nin çıkarımı doğrultusunda, –ironik bir çizgide- aslında tam tersine bir anlayışla doğrunun kaynağı şairdir ve bu algı farklı bir yorum getirmemizde bize ilham kaynağı olmuştur. Sanatkâr, daima yaratıcı ve yeni şey eylemenin/eylemek istemenin sıkıntısını derinden duyan kişi olarak kabul edilebilirse, hayatın insana sunduğu bütün vâridat, ıstırab, neşe, korku benzeri his yumakları, bir insan için yalnızca yaşanır vakalar oluyorken; sanatkâr için aynı zamanda yorumlanabilir ve tekrar kodlanarak kavramlaştırılabilir şeylerdir. Bu zâviyeden bakıldığında, yaşanacak ve yaşanmış ne varsa sanatkâr için birer malzeme olmaktan kurtulamayacaktır. Belki de şuur üzerinde bir şuur geliştirmek, insanı âdeta yaşadığı şeyleri, dışarıdan görebilen bir göz hâline getirmektedir.

Henüz 22 yaşını süren Hâmid, on dört yaşındaki Fatma Hanım'la evlenişini, aşkla henüz dolmayan bir kalbin, kızdan gelen teveccühe binâen inkılâbı olarak yorumlar. Fatma Hanım, Hâmid'in bir başkasıyla evlenmek için namzet olduğunu duyunca "Ben artık karalar giyeceğim" demiştir. Bu söz Hâmid'i derinden etkiler, namzetlik fesh edilir. Böylece nişan-nikâh-zifaf bir arada olmak üzere *icrâ-yı sûr* olunuverir. Fakat bu ifâdelerin hemen ardından Fatma Hanım'ın, Havva olabilecek potansiyelde olmasına rağmen; kendisinden bir Âdem çıkmayacağını ifade eden, Hâmid'den başkası değildir.[1] Hâmid'in evlilikleri süresince, başkalarıyla devam eden cinsel ilişkilerinin psikolojik alt yapısında, sanıyoruz bu *Âdem olamama* tavrı yatar. Henüz Fatma Hanım'la iken Sâfinaz ismindeki bir kadınla beraber olan Hâmid, bu aldatışı kendi mahkemesinde yargılamış ve neredeyse her mahkeme sahibi gibi beraat etmiştir: "... Bende kable'l-izdivâc hâsıl olan bu temâyüller aşk-ı izdivâc ile hiss-i ihtiyâçtan başka şeyler değildi. O sene de aşk-ı izdivâc tatmin olunmuş, fakat hiss-i ihtiyâç teskin olunmamıştı."[2] Bu *hiss-i ihtiyaç*lar, bazen Eugénie (Öjeni) bazen Ashley (Eşli) ve bazen de bir başkası olarak kayıtlara geçer.

Serbest bir vicdan ya da prensipsiz bir etik, keyfî bir poligamiyi destekleyen şeylerdir. Hâmid, enikonu keyfine düşkündür. Ondan bir derviş perhizi beklemek de pek akıllıca olmayacaktır. Ne var ki Fatma Hanım'ın hastalığı ve ölümünün, Hâmid'i derinden sarstığı da bir gerçektir. Bu aradaki romantik-etik gerginlik Hâmid'in tualini oluşturmaktadır. Dosteyevski'den rivayet edilen şu garip örnek, çetrefilli ruh hâllerini açıklamakta gâyet başarılıdır: Dostoyevski, yanan bir evin olağanüstü trajik gerçekliğinin yanı sıra, seyreden herhangi birisi için olağandışı imajı ve göğe yükselen alevleriyle hârika bir görsel ziyafet sunduğundan dem vurur. Hâmid bu noktada, Fatma Hanım'ın evliliğinin ilk senesini doldurur doldurmaz baş gösteren hastalığını ve ilerleyen süreçte hastalığın hastayı

---

1 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 88-89.
2 *A.g.e.*, s. 90.

yiyişini hem bir ıstırab hem de ölüme karşı duyduğu kin sebebiyle ince bir dikkatle izlemiştir. Evet, Fatma Hanım için karalar giymemişti; fakat *câme-yi hayâtı yırtılmıştı.*[3]

Türk hanımlarının Avrupa'ya gitmelerinin yasak olduğu dönemde Paris Sefâreti'ne giden Hâmid, iki aylık bir Öjeni/Eugenie[4] aşkı yaşar, ya da temel hazzını onunla tatmin eder.[5] Yalnızlıkların en fenasının karısızlık olduğunu ifade eden Hâmid,[6] Rize-Poti iş gezilerinde Fatma'sıyla beraberdir; fakat Fatma'sının öksürüğü bir türlü kesilmemekte, Hâmid'in görevli gideceği Hindistan'da, onu daha zor günler beklemektedir. Fatma Hanım'ın hastalığının iyice arttığı bu günlerde Hâmid'in, Mevlevî Hidâyetullâh dediği bir şahısla, bir İngiliz kızın güzelliğini tartıştıkları düşünülürse, Hâmid'in *yanan ev*deki şahıs kadar acı çekerken, diğer taraftan ev hakkında neredeyse hiçbir duygusu olmayan, imaj takipçisinin/seyredenin ruh hâlini taşıdığı düşünülebilir. Belki de insanların tamamında görülebilecek karmaşık hisleri –bazen onlar utanılacak şeyler de olabilmektedir- yansıtmak bir otobiyograf için zor bir meseledir. Hâmid'te bu tip meseleleri hikâye etmek kolayca gerçekleşir. Malumdur ki, bir ayıbın yahut genel kanaate ters düşen bir davranışın, bu şekilde ifade edilmesi, aynı zamanda bir günah çıkarma eylemi mesabesinde, vicdandan elemi tasfiye eden bir kuvvettir.

Fatma Hanım'ın artan hastalığı münasebetiyle izin alınarak, devlet tarafından kendisinin hizmetine verilen at, araba, bazı eşyaları satılır ve Beyrut'a giden vapurla yola çıkılır: "Vapurda geçirdiğimiz yirmi gün zarfında hasta ölüme yaklaştıkça gülüyor ve her gün daha ziyâde güzelleşiyordu."[7] Vapur, ge-

3 *A.g.e.*, s. 95.
4 Hâmid, bu kadına karşı acıyla karışık bir sevgiyle doludur: "Bu kızın güzelliğine değil, ama iyiliğine çok mâil idim. Pek fakir olduğu halde, kendisine bir şapka, bir potin ve bir fistan almak için bir türlü müsaadesini istihsâl edemiyordum." *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 115.
5 Kerman, "a.g.m.", s. 13-14.
6 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 676.
7 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 166-167.

ce Beyrut'a doğru ilerlerken Fatına Hanım'ın nefesi sıkışmaya başlar; fakat zor bela Beyrut'a varılır. Ağabeyi Nasuhi Bey'in iki uşağı sandalla vapura yanaşırlar ve misafirleri alırlar. Tekrar nefes alış verişleri sıklaşan ve zar zor hava teneffüs eden Fatma Hanım'a rahatlaması maksadıyla konyak ve şampanya verilir. "Huzûr-ı İlâhî'ye sarhoş olarak mı gidilecek" diyen Fatma Hanım, diğer gün Nasuhi Bey tarafından görülür ve ağabeyinin ellerini öper. Bu vedalaşmanın ardından, bir gün önce Hâmid'e "Yarın siz de kurtulur ve artık bahtiyar olursunuz" diyen Fatma Hanım'ın muhâsebe-i ömrü tayy olur.[8]

Hâmid'in kırk günlük halvetinin ardından girizgâhı daha evvel yapılmış bir şiir kütlesi, dağınık ama kapkara bir manifestoyla ortaya konur. *Makber* demek, bu noktadan sonra Hâmid demektir. Henüz haremini kaybeden Said Halim Paşa'nın takdirlerine muhatap olan Makber, Hâmid'e bolca teveccüh ve ûlâ sınıf-ı sâni rütbesini kazandırır: "Sanki refikamın gaybûbet-i ebediyyesi bana terfî'-i rütbe ettirmişti."[9] Hüznün ve ıstırabın ifadesi, bir sanatkâr için en güçlü kozdur denilebilir. Fatma Hanım, Makber'i; Makber, ıstırabı; ıstırap, şiiri ve bu şiir manifestosu da Hâmid'i yeniden inşâ eder. Makber'siz değerlendirilen bir Hâmid, masalsı tiyatrolar, uzun diyaloglarla sert olamayan mesajlar veren herhangi bir vaiz-yazardan farklı değildir, demek pek de abartılı olmayacaktır. Ölüm, hiçlik, diriliş, kader, Allah, Tanrı-insan ilişkisi, şüphe ve akıl, kabir ve ahiret kavramlarından nüveler/izler taşıyan Makber, yani Fatma Hanım'ın manevî azameti, Hâmid'i inşâ eden sert ve keskin bir gerçekliktir, diyebiliriz:

" ...
Gördüm yüzünü türâb içinde,
Geldim, aradım kitâb içinde.
Bir hâb gelir o, dîdeden dûr,
Gitti diyemem mezara ol nûr.
Bu sıfr nedir hisâb içinde?

---

8 *A.g.e.*, s. 168.
9 *A.g.e.*, s. 169.

Erkâm ona inkılâb içinde.
Bir hîçî-i zî-vücûd yahut,
Bir kabrdir ıztırab içinde."[10]

Hâmid'le Fatma Hanım arasındaki diyalog taraflardan birinin yokluğu karşısında, şiiriyet zâviyesinden güçlü söylemlerle/aforizmatik meydan okuyuş ve af dileyişlerle vukû bulur. Oysa Lucienne-Hâmid ilişkisi, *ne seninle ne sensiz* ifadesiyle özetlenebilecek, en baştan doğru ve belki en baştan yanlış bir gerçeklik, cesurca, şehvetle karalanan mektuplarla farklı bir anlam örgüsü içinde yol alır. Hâmid bu son evliliğinde hakikaten yaşlıdır ve Lüsyen henüz bir çocuktur. Üstelik Fatma-Lüsyen arasında iki evlilik ve sayısını bilemediğimiz gönül eğlendirmeler vardır ki, bunlar Hâmid'in psikolojik çehresini gösterir şeylerdir: "İstiyordum ki zevcini seven bu zevce (Nelly Hanım), bir başkasını da sevmek istidadında bulunsun. Sevişmekten ziyade sevmek yolunda didinmek bana daha muvâfık geliyordu. Bu ise yalnız bir hayat ile kanaat etmemek fakat birkaç şahıs olup, birkaç türlü hayat istemek velhâsıl kendi mahdûdiyetini yahut haddini bilmemektir."[11]

Hâmid'in *didinmek* ihtiyacını ve özleyişini, sonuna kadar tatmin edecek kişi, hiç şüphesiz Lüsyen Hanım'dır. Hâmid kendi hakkında bu konuyu yorumlurken, hareket tarzının hadsizlik olduğunu itiraf etmekte; fakat bir bakıma da bu şeyi ifade ederek, açık gönüllülük üzerinde yükselen bir meşrûiyet kurgulamaktadır. Nelly Hanım'ın ölümünün üzerinden neredeyse bir sene geçmeden, Lüsyen ile evlenen Hâmid'in, 1912'de Brüksel'deki görevine son verilir ve artık İstanbul'a dönülür.[12] "Şehzâdem genç değildi, lakin gençliğin kendisiydi. Latif tebessümde, koyu gözlerinin tatlı ve yumuşak parıltısındaki gençlik; letâfetinin süslerini bozmadan yılların çiçeklendirdiği müstesnâlığı, ebediyen muhâfaza eden gençlik; tabia-

10 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 41.
11 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 304.
12 Enginün, "a.g.m.", I/207.

tın seçkin çocuklarına bahşettiği tahribi imkânsız gençlik..."[13] Lüsyen Hanım bu tarif edişlerindeki güçlü tasvir/edebî yeteneğiyle Fatma Hanım'dan ayrılmaktadır.

Hâmid kendisine kusursuz itaat edenleri, bir noktaya kadar sevmiş fakat kendince bir özgürlük kapısı olarak gördüğü gecelik/aylık kaçamaklarla, bir bakıma kendi arzularını avutmuştur. Lüsyen, Hâmid'i tanımlayabilmesiyle bu kaçışları durdurması en muhtemel kişidir. Ne var ki Hâmid'in ötekilere sadakatsizliği ve bir bakıma kendi varoluş biçimine sadakati kusursuzdur. "Eğer parlak ilkbaharınızı benim asık suratlı kışımla birleştirmek fikri sizi ürkütmezse" diyerek Lüsyen'e evlilik teklifini yapan Hâmid, Lüsyen'i vatanından kopararak Londra'ya götürür. 1912 Mayıs'ı oğlu Hüseyin'in acı haberini[14] alan –ki Hâmid'in dünyasında ölümler hep tiksindirici fakat yine de hayata sekte vurmayan şeylerdir- ve o sırada Brüksel'den İstanbul'a giden bu müvâzenesiz/göz alıcı çifti başka yeni hâdiseler de beklemektedir. Maria Lüsyen'den Nasib Betül'e geçen bu genç kız, böylece Hâmid'in dünyasına kendi kimliğinden feragat ederek, gönüllüce sevk olmuştur. Sekiz senelik bu ilk beraberlikte birçok çekişmeler ve med-cezirler yaşanır. Nihayet, 1920 senesinde Hâmid'den ayrılan Lüsyen Hanım, İtalya kontu Michelangelo Alisio Soranzo ile evlenir. Düğün İstanbul'da yapılır ve yeni çift bir ay sonra Venedik'e doğru yola çıkarlar. Hâmid de peşlerinden gider ve yirmi beş gün onlarla kalır. Burada garip bir psikolojik tavır göze çarpmaktadır. Hâmid, belki de yeni çiftin mağlubiyetini görmek yahut kendine denk olmayacak bir erkek varlığının lüzumsuz gerçekliğine şâhit olmak istemektedir. Nasıl olur da benim karşıma bir tercih konabilir, sorusunun peşine düştüğünü varsaydığı-

---

13 Lüsyen Tarhan, *Karlar Altında Nev-bahar (Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları)*, s. 33.

14 Yakup Kadri'nin Hâmid'le ilgili bir hatırası bu noktada dikkate değerdir: Garb kalıbı içine oturtulmuş tam bir Şarklı olarak tanımladığı şairi, son demlerinde Maçka Palas'taki dairesinde oturduğu günlerde ziyarete gider. Lüsyen Hanım'ın *"Şu neşeli neşeli konuşan adamın üç gün önce oğlunun ölüm haberini almış bir baba olduğunu kim söyleyebilir?"* dediğinde hayrette kalır." Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyât Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 208.

mız Hâmid'in vuslatı öyle birkaç gün değil; beklediğinin aksine yedi sene sürer. Bu gergin ve ıstırap dolu süreçte mektuplaşmalar devam eder ve birkaç defa da yüzyüze görüşülür.[15]

"O bana unfuvân-ı şebâbını, zekâsını, ilim ve irfanını, her türlü ezvâkını fedâ ve ihdâ etmiş idi. Hâlbuki ben ona, herkes de bilir ki Madam Hâmid isminden başka bir şey vermeye kâdir değildim. O bununla kanaat ve iktifâ etmişti"[16] diyen Hâmid, ayrılık günlerinde küskün, mızmız, bazen emir ve bazen de rica cümleleriyle ruhen tezevvüc ettiği eşini geri ister. Lüsyen Hanım, yuvasının sıcaklığını *ne tatlı şeymiş* diyerek ifade ederken, kendisine gelen mektuplardan büyük hazlar devşirmektedir. Çünkü Hâmid tam bir teslimiyetle yalvarmaktadır: "Geri gel, sensiz yaşayamam, yokluğun uzarsa ölürüm, dön, hastayım gel, işlerin düzeninden bana ne? Hepsini yüzüstü bırak, dön!"[17]

Fatma Hanım onu hiç bu hâllere düşürmemiş, hatta onu bu hâllerde görmemiş, ilk masum sevgili olarak ne kadar güçlüyse; Lüsyen, onun uçurumlarını ve zaaflarını görmekle bir o kadar farklı yerdedir. Anlıyoruz ki, Hâmid kadın konusunda da kendisine sâdık kalmıştır. Lüsyen'le ya da ondan ayrıyken, Fatma Hanım öldüğünde ve ölmeden önce, kadınlarla arası hep iyi olmuştur. Bununla beraber Fatma ve Lüsyen arasında gerilen kadın ağında mihenk taşları, yine o iki isimdir. Hâmid'in biraz da puslu bulduğumuz psikolojik havzasının tezatlı düşünüşleri ve söylemleri, hayatının birçok alanında var olan çift başlılık sebebiyledir, diyebiliriz. Kadın hususu da bu küllî kaderi pek değiştirmemiş ve hatta bu çerçevede yerleşik düzeni korumuştur. Lüsyen, Hâmid'in sülaleden gelen meraklı, hırslı ve şehvetli tarafını yüceltirken; Fatma Hanım, anne tarafının ümmî sadeliğini temsil eder niteliktedir ve Hâmid tam da bu noktada kök salar.

---

15 Lüsyen Tarhan, *a.g.e.*, s. 14.
16 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 345.
17 Tarhan, *a.g.e.*, s. 185.

F. Hakk'a Yürüyüşü Yahut Hiç

13 Nisan 1937 Salı günü saat biri beş geçe hayata gözlerini yummuş, Zincirlikuyu Asrî Mezarlığı'na[1] uğurlanmıştır. Ölümden iğrendiğini defaatle vurgulamış olan Hâmid'in, son sözünün *Lüsyen* olduğu ifâde edilmiştir:[2]

> " ...
> *Zalâm içinde açıp kollarım arar bir şey,*
> *Budur, fakat bulurum bir hayâl-i hîç-â-hîç!*
> *Cünûn-ı mâtem ile sû-be-sû şitâb ederim,*
> *Kaçar güzergehimden zılâl-i hîç-â-hîç*"[3]

Hiçliğin karanlık gölgelerinde kendi sonunu düşleyen; lâkin yaşarken pek de keyfini bozmayan Hâmid, kendi şahsını *mükedder-mübeşşer* olarak kategorize etmektedir. *Bu sıfr nedir hisâb içinde* diyen şairin hep ve hiç bulmacası ölünceye kadar sürgit devam etmiştir. Bir taraftan da o bedenini, gövdesini, biyolojik hâkimiyetini kimseye teslim etmem derken, birden secdeye kapanan kişidir. Eşber piyesinde kurguladığı diyalogda; İskender, zaferi sonrası gururlanırken, Aristo'nun dünyayı zapt u rapt eden talebesine o meşhur cevabı gibidir birçok şeyin neticesi Hâmid açısından: *Zafer yahut hiç!* Pembe Yalı'nın bu şöhretli çocuğunun mezarı dahi 1940 senesinde Milli Eği-

---

1 Akıncı, *a.g.e.*, s. 25.
2 Abdullah Uçman, "Ölümünün 70. Yılında Abdülhak Hâmid", *Türk Edebiyâtı Dergisi*, Nisan, 2007, s. 63. (Nazif Rıza isimli bir şahsın, 17 Nisan 1937 tarihinde ailesine gönderdiği mektuptan bir alıntıdır).
3 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 114.

tim Bakanlığı tarafından yaptırılmış ve mezar taşına kendisinin Ölü adlı eserinden şu beyit kazınmıştır:[4]

"Bir taş cebînime benzer ki ayn-ı makberdir

Dışı sükût ile zâhir, derûnu mahşerdir"

Sükût-mahşer, mükedder-mübeşşer zıtlığında gerilen bir çizginin ustası olan Hâmid, sanki biraz da bir neslin kırık ihtilâlini belki de tam olamamışlığını/alafrangalığını simgelemektedir. Ne var ki o, Fuzûlî'yi ve Shelley'i bir kalemde anlayabilecek kişidir aynı zamanda. Cemal Kuntay'la beraber Maçka'daki dairesinde şairi ziyaret eden Yusuf Ziya Ortaç, onunla ilgili şöyle bir anısından bahs eder: Hâmid onlara yeni bir şiirini okumak istemiştir. Fakat feri sönen gözleri, kendi el yazısını dahi çözemeyince, elindeki defteri salonun ortasına fırlatarak, *"Ölümden korkmuyorum fakat iğreniyorum"* diyerek feryâdı basmıştır.[5] Bu bağlamda şu anı da zikredilebilir: Hâmid'in cenazesinden dönüşte birisi, *merhum hayatta çok çekti* deyince, İbnülemin M. Kemal İnal, çok büyük üzüntü içinde olduğu hâlde kendini tutamamış ve nükteyi patlatmıştır: Hâmid, çok şey değil, üç şey çekti: Buldukça akşamları mey, sineye dilber, hazineden para![6]

Na'şın Zincirlikuyu Mezarlığı'na gidişine bir insan seli eşlik eder. Lüsyen'in sarı rengini muhafaza ettiği o gün[7] maddî vücuduyla enfüsî âlemin, lâhutî kalelerin kapısını zorlayan şair, o çok korktuğu ve tiksindiği kaba gerçekliği belki de mutlu sükûtu derinden teneffüs ederek yolu kateder. Hâmid parasız-paralı, karısız-karılı, mükedder ve mübeşşer bir karakteri büyük bir sadakatle üzerinde taşımıştır. Bu sivri/çapraşık, tezatlı psikoloji, hayatı gibi eserlerinde de kâh kelime enkâzı kâh aforizmalarla yolumuzu keser. Ne var ki ölümün soğuk yüzü kadar Hâmid'i kışkırtan başka bir vaka yoktur. *Makber*'in bazı kısımlarında bu hırçınlığın emâreleri sarih bir biçimde görülebilmektedir:

---

4 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 12.
5 Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 249.
6 Taha Toros, *Türk Edebiyâtı'nda Altı Renkli Portre*, İsis Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.74.
7 Gönensay, *a.g.e.*, s. 8.

" ...
Tâbût!.. O hatîb-i summ u ebkem
Tâbût!.. O bürûdet-i mücessem
Tâbût!.. O sükût ve pây der-ser
Tâbût!.. O musîbet-i mükerrer
Tâbût!.. O vahşet-i muannid
Tâbût!.. O makber-i seferber"[8]

Bir uçurum ya da bir kurtuluş olarak ölüm gerçekliği Hâmid'in portresine yansırken, bu yansımaların gölge oyunları genelde azaplı olur. Tezatlarla düşünen bu sanatkâr, ölümün kurtuluş cephesini genel karakteristiğine uygun olarak keşfetmiş olsa bile, daima ölümün karanlık yüzünü tasvir etmiştir. Yine de o, tek olan Allah'a ve dolayısıyla sonsuzluğa iman etmiş bir Osmanlı çocuğudur. Yeni kavram ve paradigmaların gölgesinde hâlelenen mübhem bir Meşrûtiyet evlâdıdır. Türk unsuru üzerinden manipule edilen ve dev bir kütlenin küllerinden doğan bir Cumhuriyet tanığıdır. Süreci, eskimeyi bozuluşu ve tükenişi, siyâsi hareketliliğin cilvelerine muhatab bir nesil olarak, panaromayı yakînen seyreder. Bu açıdan Hâmid sonsuza, Hakk'a yürümüştür. Diğer zâviyeden ölümün karanlık çukuruna, büyük bir *hiç*e yuvarlanmıştır. Hâmid'de bu ikisi olmuştur ve neredeyse olmamıştır. Üçüncü bir psikoloji belirirken Hâmid'in aksinde perde kapanır.

8 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 84.

İKİNCİ BÖLÜM

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN SANATÇI KİMLİĞİ VE ESERLERİ

A. Sanatçı Kimliği

1. HÂMİDÂNE TAVIR: PSİKOLOJİK BAĞLAMDA ŞİİRE VE TİYATROYA BAKIŞI

Hâmid'in, kendi çağı ve kronolojik olarak ilerleyen süreçteki edebî ekoller/yönelişler üzerinde muhakkak bir etkisi olmuştur. Hâmid bir ekol/okul tarzında yeni bir geleneği kuran, kendi geçmişini sıfırlayarak bir manifesto ortaya koymuş değildir. Hâmid'in şiir ve tiyatro hakkındaki fikrî yahut hissî mütalâları, *Doğu-Batı* tabir ettiğimiz felsefî ve ahlâkî diyalektiğe/ayrışıma kâh yaklaşır kâh da uzaklaşır. Bu yaklaşma ve uzaklaşmaların yorumlanabilmesi için kullanılacak ana üs, onun psikolojik duruşu olmalıdır. Bu kanaatimiz, araştırmamızın başlangıcında ifade ettiğimiz vechile hermenötik/yorumlayıcı tavrımızın doğal bir sonucu da sayılabilir.

Anlamlandırmanın öznelliği su götürmez bir gerçektir. Fakat detaylandırma gayreti bir subjektiflik arz etse de, can alıcı bir hakikati yakalamanın ön şartı olarak araştırıcıya/anlamlandırıcıya göz kırpmaktadır. Bu sebepledir ki onun sanat algısını anlama çabası gösterirken, şiir ve tiyatro ya da psikolojik yönü diye üç ayrı başlık açmak yerine Hâmid'in tarzını benimseyerek karmaşık bir yapıda sanatkârı anlamaya çalışacağız. Bu çaba bir övgüye[1] yahut yergiye ulaşmak gayesi değil; daha çok,

1 Taha Toros reddettiğimiz tavra binaen, *"Basınımız, onun adının önünde 'Şair-i Âzâm' büyük şair yahut 'Dâhi-i Âzâm' büyük dâhi anlamına gelen kelimeleri kullanırdı"* der. *A.g.e.*, s. 63.

kendi çağımızın okuma biçimine de bir ışık tutma eylemi olarak kabul edilebilir. "... Bugün bile Hâmid üzerine konuşurken yine çok övüyor, ya çok yeriyoruz. Hâmid'in kaderi böyle sürüp gidiyor. Eskiden, çok yeni çok cesur, çok ileri oluşu yüzünden yadırganan Hâmid, bugün eski diye kötülenmektedir."[2]

Cahit Külebi'nin saptamasından mülhem olarak, Nietzsche'nin "Ahlâkın Soy Kütüğü Üstüne" isimli eserindeki, insanın keskin bir hatla ikiye bölündüğü yer hatırlanabilir: *Soylu insan ve Hınç duygusu insanı.* Soylu insan, güçlü, açık ve çocuksudur; böylece yapmacıksız bir hâlete ulaşır. Oysa hınç insanı, şeytanî planların, gizlenmenin-gizleyişin, esrârı kutsayan algının tarihî bir özetidir sanki.[3] İşte Hâmid bu çocuksu ve kendine has dünyayı hatta bazen günlük yaşayışının olağan izdüşümlerini şiir dünyasına davet eder. Âdeta soylu insan ahlâkı gibidir; lakin bu kesin bir çizgiyle diğer taraftan ayrılmış değildir. Bu cerbezeli hâl, onun tasvirindeki aşırı övgü ve yergilerin beslendiği bir kaynak olabilir diye düşünüyoruz. Bu hâl Hâmid için bir yaşam tarzıdır gibidir: "Kumarda kâr ve ziyandan hazzetmem. Kazanırsam kendimi bir kabahatli vaziyetinde buluyor ve kaybedersem masumen ceza görmüş gibi oluyorum."[4]

Hâmid'in şahsî tecrübesini şiire aktarışı, bazen ciddi anlamda gelenekten ayrılmasıyla, onu klasik şiir algısından ayırmaktadır. Elbette bu ayrılışın rotasını da, klasik şiir algısı çizmeye bir taraftan devam eder. Bu noktada Hâmid'e yüklenen sıfatlar, bir bakıma onun sanatını normalleştirmesini yahut bir ekolleşme etkinliği gösterebilmesini kısıtlamıştır. Pembe yalıdan Fransa'ya, oradan İran'a, İngiltere'ye, Berlin'e uzanan geniş mekânsal düzlem, eş-dostun kişiyi yetkinleştiren ağırlığı/bir çeşit *protokol etkisi* ve bir bakıma Batı kulvarındaki yeni türlerin gelişimini bir çırpıda tanıma, zannımızca Hâmid'in eserlerindeki kaosu körüklemektedir. Cemil Meriç bu karmaşık ve

---

2 Cahit Külebi, "Hâmid'i Anarken", *Türk Dili Dergisi*, 1 Haziran 1952, s. 533.

3 F. Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Çev. Ahmet İnam, Ankara, 1990, s. 42-43.

4 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 387.

büyük dünyayı şöyle tanımlar: "Büyük ırmaklar gibi coşkun ve bulanık bir şiir. Üç kıtaya ferman dinleten bir imparatorluğun sesi..."[5]

Soğukluk, atılganlık ve tutkunluk arasında devreden *şizotimik* mizaçlılar bölümünde değerlendirilmesinin doğru olacağı ifâde edilen Hâmid'in, Türk Edebiyâtı açısından, N. Kemâl'in uçarı talebesi yahut bir milletin *dehâmız olsun* beklentisine acele verilmiş bir yargısı olduğu eklenerek, onun Türk Edebiyâtı'na katkısı şöyle maddeleştirilebilmektedir:

> "1. Batı düşüncesi çerçevesinde şiirimize ölüm, hayat, Tanrı gibi fizik ve metafizik fikirler onunla girdi.
>
> 2. Batı nazım şekillerinin gelmesinde en büyük emeği o gösterdi.
>
> 3. Batı anlamıyla tabiat şiirlerini, pastoral türü, ilkin onun şiirlerinde görürüz.
>
> 4. İlk feminist yazarımız odur. (Bu, eserlerinde yer yer görülür; hele en çok Garâm'da.)
>
> 5. Türk yazarları içinde mitolojiye değer veren ve onu eserlerinde ilk kullanan sanatçı odur."[6]

A. Nihat Tarlan, Hâmid'in ruhî karmaşasına değinirken, onun Fatma Hanım'a ağlamış olduğunu zannetmediğini; ondaki ihtiras ve egoizmin bir başka varlığa ağlamasına imkân tanımayacağını ifade eder. Çünkü onun sanat menbaına hırsla dudaklarını dayayan bir sanatkâr olduğunu ve dolayısıyla onun eserlerini mısra mısra kavramak yerine, eserlerin bir küll/bütün olarak görülmesi gerektiğini ekler.[7] Bizce de bu bütüne bakış şairi anlama babında mühimdir. Bir farkla ki A. N. Tarlan'ın bir bütün olarak okunmasını salık verdiği şairi, biz kavramlar dünyasında parçalarına, mısra ve beyitlerine ayırarak

---

5 Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 299.

6 Ali Gündüz, "Hâmit'in Sanatı Üzerine", *Türk Dili Dergisi*, 1 Ekim 1953, Sayı: 25, III/15-16.

7 Ali Nihat Tarlan, *Abdülhak Hâmid*, İstanbul Üniv. Edeb. Fak. Türk Dili ve Edebiyâtı Mezunları Cemiyeti Vakfı Yayınları, Sayı: 1, Burhanettin Erenler Matbaası, 1947, İstanbul, s. 5-13.

okuyacağız. Şurası var ki Hâmid'in koridorunda araladığımız kapılar, onun küllüne/bütününe açılacaktır.

Hâmid'in, sanat âlemine getirdiği yenilikler hususunda Ziya Karamuk art arda birçok yargıya varır. Hâmid'in tabiatı konu edinerek yetinemediğini, manzaranın ve vakanın insan zekâsıyla işlenerek yüksek sanata erişebileceğini –ki bu hareketin eski Yunan'dan bugüne gelen en yüksek sanat anlayışı olduğunu ifâde eder-dolayısıyla Hâmid'in bunu başarıyla ifâ ettiğini dile getirir. Hâmid hakkındaki bu yargısını daha da ileri götürerek maddeleştirilmiş çıkarımlarını sıralar: "Makber gibi dünyanın en büyük poeminin inşâsına elverişli eşkâli yaratmış, dramı edebiyâta mâl etmiş, ifâdede nesrin zincirlerini kırarak dilimizin sentaksını hâkim kılmış, laubali nazım dilini ehven hâle getirmiş, Klasisizm'den bu tarafa bütün sanat cereyânlarını incelemiş ve edebiyâtımızda tam bir muvaffakiyetle Neoklasisizmi oluşturmuştur."[8]

Böylece bir anda Hâmid bütün sanat cereyânlarını –kendi ifâdelerinin aksine- hatmeden ve yeni bir ekolü inşâ eden lider şahsiyet olmaktadır. Araştırmacının bakış açısı kadar, ne görmek istediği de mühim bir detay olarak bir defa daha önümüzdedir. Bu minvalde bazı yorumları zikretmek yerinde olacaktır: Şevket Aziz Kansu, Lüsyen ve İbnülemin Mahmut Kemal'in Hâmid'in yanında oldukları bir vakitte –12 Mart 1932- Maçka'daki apartman dâiresinde Hâmid'i ziyaret ederek, onun başı, kafatası üzerinde *muayyen ve klasik* birçok ölçüler alır: "Hâmid'in başı morfoloji görüşü ile yuvarlaktır, yani *braki-kafa*dır... Baş karinesi 83.51'dir... Bu kategori kafa ve başların antropoloji hypsicephale denir... Bu saydığım belli başlı antropolojik karakterleri bakımından Alp ırkının evsâfını taşımaktadır... Bu karinenin (alın ölçüsü) kıymeti 69.14'dür. Bu itibarla Hâmid'in alnı Eurymetop-geniş alın kategorisine girer... Nihâyet Hâmid'i mizaç itibâriyle, geniş hatlarıyla, Hedonist denilen ka-

8 Ziya Karamuk, *Abdülhak Hâmid Tarhan ve Şiirleri*, İstanbul, 1948, s. 6-8.

tegoriye sokmak kâbildir... Hâmid, dünyayı yüksek mânâda seyredenlerdendir."[9]

Vedat Nedim Tör, büyük sanatkârların evsâfını üç sınıfta özetler: Entansif Duyma/Derin ve Geniş Heyecanlanma; çok görmüş-geçirmiş olmak; bol verimlilik. Bu hassasiyetleri taşıyan Hâmid'in, edebiyât dünyamıza Garb'ı getiren adam olduğu ve edebiyatın trajediyi onunla tanıdığını, onun bir söz sanatkârı değil bir tını sanatkârı hatta bir bestekâr olduğunu ifade eder ve şöyle ekler: "... Bir renk ve çizgi sanatkârı, yani bir ressam olsaydı muhakkak ki beynelmilel bir plâna çıkabilirdi."[10] Ahmet İhsan Tokgöz ise makalesinde Hâmid'in bir mektubunu okuduğunu ve onun ne kadar derin bir feylesof olduğuna iknâ olduğunu söyler. Mektubun alıntısının ardından *Abdülhak Hâmid'e Dair Düşünceler* isimli alt bölümde Ali Süha Delilbaşı'nın Hâmid hakkındaki yargısına yer verilir: "Dehâlar olmasa peygamberler anlaşılmaz ve peygamberler gelmese Allah'ı anlamak mümkün olmazdı. Aristofan, Hâmid, Moliére, Şekspir olmasaydı ben Muhammed'i anlamayacaktım; Muhammed olmasa Allah'ı anlamayacağım gibi."[11]

Hâmid'in etrafına çekilen bu kutsal çit[12] onu tam bir kritik imkânına el vermemektedir. Hakikaten de Hâmid kâh deha kâh N. Hikmet'in başlattığı "*Putları Yıkıyoruz*" kampanyasında gösterildiği vechile şişirilmiş bir put olarak anılmak durumundadır. Sanatındaki zıtlıklarla örülü kısımlar, âdeta bir talih gibi Hâmid'in önüne çıkmaktadır. Menfi yahut müsbet bir atmosferde hayatını idâme ettiren Hâmid, 63 senelik yazı hayatı boyunca başarı çizgisi zaman zaman düşmesine rağmen; her defasında kendisini yenileme gayretiyle hemen her nesil

9 Şevket Aziz Kansu, "Hâmid'in Antropolojik Tetkiki", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/183-185.

10 Vedat Nedim Tör, "Sanatkâr Hâmid", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/187-190.

11 A. İhsan Tokgöz, "Abdülhak Hâmid Hatıralarından ", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/ 191-193.

12 "Osmanlılarda Şirâz'ın medfûn-i lâyemût bulunan Hâfız'ın handan-ı kalb ü dehâsından Abdülhâk Hâmid de mâliktir", *Türk Yurdu (Hâmid Özel Sayısı)*, Osmanlıca Basım, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, İstanbul, 1329/1911, IV/419.

içinde devrin edebiyat modalarını da ihmal etmeyerek karizmatik şahsiyetini korumuştur.[13] Bir yenileşme serüveninin bânileri olarak Şinâsi ve Kemâl zikredilirken, Hâmid'in tam bir edebî inkılâbı gerçekleştirdiği ifade edilmiştir.[14] *Türk Yurdu* dergisinin 1329/1911 tarihli *"Hâmid Özel Sayısı"* onu baştan ayağa ululayan bir resm-i geçiti andırmaktadır. Ziya Gökalp, *Hâmid hadsiyle sezdiği zaman hâlık, zihniyle düşündüğü zaman mahlûktur*, der. Mithat Cemâl onu bir dahi; Abdullah Cevdet ise şiiriyetinin iktidârını, bizzat yine kendisinin takdir edebileceği bir istidâd olarak tebcîl eder. Ali Cânib'e göre *Makber* bütün Türk Edebiyâtı'ndan büyüktür.[15]

Hâmid hakkında mübalağalı ifadelerin temel dayanak noktaları, zannımızca *Batı*'ya doğru dönüşümünün kendine ikonalar arayışı sonucunda, çalışmamızın *Giriş*'inde ifade etmeye çalıştığımız tarihleştirme ve yeniden anlamlandırma sürecinin, şimdi el'ân ve hâzır olana dönük yüzüdür. Hâmid, kendisine biçilen bu kılıfa pek girecek adam değildir. Bir iyi bir kötü ve hatta ikisi arasında gezinen kişi olması mukadderdir:

" ...
Bir yer ki onda sanki behâyim eşekleşir!
Hınzır olur zükûr, kadınlar şebekleşir"[16]

diyerek çıplak ve kaba bir üslübla, dâhiyane bulunan edebî manzarasını bir anda herc ü merc eder:

" ...
Ben şairim ancak ederim keyfime hizmet;
Sen, sadr-ı zaman, olmalısın hâdim-i ümmet.
Ben geh mütevazı olurum geh mütekebbir,

---

13 Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyâtı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 132.

14 Tarlan, "Tanzimat Edebiyatı'nda Hakikî Müceddit", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II/617.

15 Yazarların Hâmid hakkındaki fikirleri için bkz. *Türk Yurdu (Hâmid Özel Sayısı)*, Osmanlıca Basım, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, İstanbul, 1329/1911, IV/427-432.

16 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Arzîler)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 326.

Hep nefsim için nefsim olur âmir-i mücbir"[17]

Bu bağlamda onun sanat duruşu için, şiir anlayışını genel hatlarıyla gözden geçirmek gereklidir. Hâmid, evvela bir şairdir. Onun şiir anlayışı, psikolojik hikâyesinin de anahtarı kabul edilebilir. Bu noktada *Makber*'in kendine has tekniği ve özellikle mukaddimesindeki fikirler, bir mihver ya da kritiğe açılan bir ana damar olarak dikkate alınmalıdır: "Makber bir feryâd-ı tahassürü şâmildir ki, hiçliğe müstenid olduğu için mütâlaasından hâsıl olacak netice de hiçtir, lakin bence bir şeydir"[18] diyen Hâmid, eser hakkındaki yorumlanabilir argümanları reddederek, hepsini bir karanlığa yuvarlar. Hakikaten de Hâmid'in *Makber*'i yazdığı zaman 25 yaşında bir delikanlı olduğu düşünülürse, şiir ve şair hakkındaki teknik bilgisinin detaylandırılabilir olmaktan çok farazi, hissi bir yumak olduğu göze çarpar. Hâmid hayatının sonuna kadar bu teknik detaylandırmaları neredeyse yapmaz. Batı coğrafyasına dair Shakespeare, Hugo, Lamartine, Shelley, Corneillé gibi isimleri bir çırpıda sayabilse de, onlar hakkında derinlemesine bir merakı ve bilgisi yoktur. Bu duruş sanki okuma meraklısı birinin, bir memleketin klasiklerini okuyup, o coğrafyanın bütün edebiyat anlayışı hakkında genellemelere ulaşmasına benzer. Elbette klasiklerin kendi çağına dair, yani o devrin paradigmasına eşzamanlı çizgiler çektikleri aşikârdır. Ne var ki sanat bazen çok kuytuda ve detayda görülmesi gereken olabilmektedir. Hâmid'in böyle bir derdi yoktur. Bu şeyler onun meselesi değildir. Beylik bir söyleyişle, hayatın kitabını direkt okumak ister:

" ...

Şair odur ki sem'ine sesler gelir müdâm,
Bir perdedâr-ı mutribe-i cilve-sâzdan,
Pür-haşrdır gözünde ânın inkişâf-ı gül,
Mahzûz olur ne yolda ise keşf-i râzdan
Fikren kılar seyahât-ı edvâr-ı dâimî"[19]

---

17 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (İlhan)*, s. 35.
18 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 31.
19 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Hacle)*, s. 164.

Anlaşılıyor ki esrara vâkıf olmak isteyen şaire ötelerden/ hatiften sesler gelmekte ve şair bu gizil sesleri sinesinde tekrar inşa ederek hissiyat vadisinde bitimsiz çemberler çizmektedir. Bu çemberler sonsuza dek büyür ve onlar her şeydir belki de hiçbir şeydir: "Kederimin artması için sevinmek isterim. Bunu kimselere anlatamam. Bu hissin lisânı anlaşılmaktan berîdir. Sükût edelim."[20] Bu sükût dairesinde onun psikolojik, sosyal ve edebî yönünü anlamaya gayret ederken, yine onun üslubunu takip etmeye çalışacağız. Bu üslubun bize kesin ve çabuk saptamalar yapmaktan ziyade derinlik kazandıracağını ümit ediyoruz.

Hâmid kendince bir ekol olma gayesini gerçek anlamda gütmüş bir sanatçı değildir. Örneğin "*Mukaffâ*" dediği, duraksız hece ile ilgili bazı görüşler ileri sürmüş ve bu görüşlerini ısrarla savunmamıştır. Âdeta o tarzı kendisi için istemiş/istimal etmiş ve böylece bir defa daha egosantrik/çocuksu bencilliğine ric'at etmiştir. Aslında bu mukaffânın bir altyapısı vardır: Nâmık Kemâl'in kendisine parmak hesabıyla dramatik bir eser yazmasını öğütlemesinin ardından, bir hevesle Nesteren'i kaleme alan Hâmid'in eseri, ustası tarafından beğenilmez. Nâmık Kemâl, hece vezninin bu tip eserler için değil; lirik manzûmeler –R. M. Ekrem'de olduğu gibi- için doğru tarz olduğunu düşünmektedir. Magosa'da iken aruz vezniyle fakat hiç kafiyeye başvurmadan şiir denemeleri yapan Nâmık Kemâl, nedense bu tarzı tabiî bulmamıştır. Bir taraftan da hem vezinsiz hem de kafiyesiz şiirin olabilirliğini düşler. Nâmık Kemâl, bu düşünü *Tartuffé*'da görür lakin Ziya Bey'in başarısızlığını eserin çeviri olmasına bağlar.[21]

Hâmid, vezinsizliği, vezni, heceyi, Fransızların rimme riche (zengin kafiye)[22] tarzını, kendince *mukaffâ*yı (duraksız he-

20 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 33.
21 Fevziye Abdullah Tansel, *Hususî Mektuplarına Göre Nâmık Kemâl ve Abdülhak Hâmid*, s. 33-36.
22 Bir de kafiyelerim, birkaçını istisnadan sonra umumen Fransızca rimriş (rimme riche) denilen kavâifdendir ki bu bizim lisânda makbul olmakla beraber nedret üzeredir." Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 257.

ce) deneyen bir sanatkâr olmakla beraber, teknik sahada tam bir inkılab sahibi değildir. Çağın sürgit farklılaşan cephelerine birçok şehirden gözlerini diken Hâmid, denilebilir ki Batı'nın lirik duruşundan ve serbestîsinden etkilenmiştir. Hâmid sade lisânı kullanabilecek mâhirlikte olmasına rağmen; üç memleketin lügatini ezberleyen hafızasının yolunda ilerlemiştir. Örneğin, onun eserlerinde Farsça dâima kendini hissettiren bir ağırlığa sahiptir. Bazen de ağırlıklarını bırakmış sade bir üslub kullanır fakat orada sebat etmez.[23] Zaman gelir manayı kafiyeye kurban verir.[24] İ. Enginün, Hâmid'in Türk şiir tarihinde devrim gerçekleştiren hareketinin "Duhter-i Hindû" isimli eserdeki "Tağannum" isimli gazelle başlayıp, "Sahra" mecmuasıyla zirveye ulaştığını, bu bağlamda Batılı ilk nazım denemesi sayılan Ethem Pertev Paşa'ya ait "*Tıfl-ı Nâim*"inin ardından "Sahra"nın pastoral şiire ikinci ve daha güçlü bir ivme kazandırdığını düşünür.[25]

Hâmid, "Bilmezler ki Sahra'yı yazan ben isem yazdıran Murad Bey'dir. Bilseler asıl mûcid onu addederlerdi de ben gürültüye giderdim"[26] diyerek bir tevazu gösteriyor gibiyse de, açıkça kâfiye mûcidi olduğunu, en azından *Batı*'dan bunun transferini gerçekleştiren müteşebbis olduğu gerçeğini yeri gelince ifâde etmektedir. C. Şehâbeddin, Sahra'nın, Devlet-i Aliyye'nin edebî hafızasında yeni bir kodifikasyon gerçekleştirdiğini şu satırlarla ifâde etmektedir: "... Üstâd o küçük mecmua-i neşâid ile gençliğe yeni bir güzellik tanıttı. Zira elli sene evveline gelinceye kadar edebiyâtımızda 'tabiat' pek ehemmiyetsiz bir mevki işgâl ediyordu; bedbaht eslâfımız perestiş ettikleri *cânânı* daima eşyâ-yı mevcûdeden mütecerrid düşünüyorlardı; âlem onlar için sanki âyine-i elfâzda mün'akis bir hayâldi"[27]

---

23 *"Dağlardan akardı çağlayanlar*
Birleşmiş idik hep ağlayanlar" Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Bunlar O'dur)*, s. 158.

24 *"Ya Rab bu gece yılan mı yuttum*
Şeytan mı yedim peri mi tuttum" Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 109.

25 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 13-14.

26 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 386.

27 C. Şehâbeddin, *Peyâm-ı Edebî*, nr. 6/49-7/50, 18 Eylül-25 Eylül 1335/1919.

Bu meseleye M. Kaplan da aynı zâviyeden bakar: "Yeni Türk Edebiyâtı'nda ilk defa olarak Hâmid, Sahra adlı kitabı ve diğer eserleri ile bize tabiat hakkında küllî bir görüş getirdi."[28]

Bedevî/medenî hayatlarının karşılaştırılması merkezinde,[29] sükûnetli bir hayatın övüldüğü bu neşîdeler/şiir parçacıkları on başlık altında toplanmıştır. Hâmid, Sahra'nın Nesteren gibi yalnız mukaffâ/duraksız hece olmakla kalmayıp nev-zemîn bir tecrübe olduğunu belirterek eserinin ve oradaki üslûbunun farklılığına işâret eder.[30] Bir kadının endâmından, Tanrı'nın teleolojik deliline, ölüm teminden romantik kişiselleştirmelere bir yığın şeyi toplar ve bu şeyleri âdeta parçalara bölerek, neşîdelerin içerisine yuvarlayıverir: "Kehânet yoktur, nüfûz-ı nazar vardır. İstikbâli keşf içinse mâ-hazar vardır. İlhâm da odur"[31] diyerek soyut bir şair, âdeta bir bahşı/kâhin-ozan portresi çizen Hâmid, ne yaptığının bilincindedir fakat ne yaptığını kendi bile umursamayan kişiliğiyle dikkat çeker.

Bu kâhin-ozan kimliği, şairi tanımlamasında iyice kendini belli etmektedir: "Bir elinde ebediyyet, bir elinde bârika-yı mehâsin, garîb bir şitâb ile gider ki zekâ ve irfân kâinatının en yüksek noktaları olan ruûs-ı âliyeye sâye-zen-i tahsîsdir"[32] diyerek, bir dehâ/genious profili çizer. Sonsuzluğun ve güzelliklerin anahtarını elinde tutan Hâmid, şair olmamış bilakis zaten öyle doğmuştur. Makber mukaddimesine dönecek olursak, en büyük ve güzel şiirin, müthiş baskılayıcı bir hakîkat/ölüm-sonluluk gerginliği karşısında konuşmak yerine, susmak olduğunu ifade eden Hâmid, şiir algısını henüz genç yaşlarında en müphem hâline taşımıştır bile: " ... *Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o ka-*

---

28 M. Kaplan, *Türk Edebiyâtı Üzerinde Araştırmalar I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 314.

29 " *Biri endişeden aman bulmaz;*
Biri endişeye zaman bulmaz" Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 43.

30 Tarhan, *a.g.e.*, s. 42.

31 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 259.

32 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 173.

dar derindir. Bu acz ile bir feryâd koparır yahut pek karanlık bir şey söyler yahut hiçbir şey söyleyemez de kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir."[33]

Hâmid'in bu şiir algısı, elbette şairin tam olarak keyfiyetini izah etmeye muktedir değildir. Arapça, Fransızca ve İngilizce lisânlarını şiire taşımak kudretine sahip olsa da, ağırlıklı dil olarak Farsça ile önümüze çıkmaktadır. Çok dillilik her iki anlamıyla da onda vücut bulur.

"Ne serv-i sihr-nümâdır şu kadd-i hoş-reftâr
Durur hırâmını seyreyleyen akar sular"

gibi bazen Nedîm'i aratmayan beyitler[34] inşâ ederek tamamen gelenek içerisinde anlam üretirken; bazen de âdeta Cumhuriyet Dönemi Serbest şiir akımının hazırlık aşaması sayılabilecek mısralar kaleme alır:

"Hariçte soğuktan,
titrerken ağaçlar
kartopları atmakta iken toklara açlar...
Zenginlere yahut...
lanet yağıyorken
dihkân, ineğinden
kanlar sağıyorken..."[35]

Neresinden bakılırsa bakılsın, şiir dili, karmaşık ve teatral bir yapıdadır. Romantik bir zihinsel taban, daima insana göz kırpar. Diyebiliriz ki Hâmid, yaşamayı sever; şiiri yaşar:

" ...
Bence hep şi'rdir bu meşcereler,
Şu bayırlar, harabeler, dereler.
Bu eser rüzgârı pek severim"[36]

---

33 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 33.
34 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 81.
35 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 209.
36 Tarhan, *a.g.e.*, s. 85.

Sanatkârların, bizce en temel karakteristik duruşlarından biri de ustalaştığı yazın alanından uzaklaşmak istemeyişidir. O âşina olduğu, atını delice bir süratle koşturabildiği sahaya, o mümbit vadiye ayak diplerini vurmak istemektedir. Hâmid bu zâviyeden bakıldığında öncelikle bir şair, sonra bir tiyatro yazarıdır. Tiyatro eserlerinde/oyunlarında muzip kafiyeler yapmaktan berî kalamadığı gibi, uzun ve ağdalı tiradlar sıralamaktan hatta bir eseri sırf bunun üzerine inşâ etmekten çekinmez. Böyle bile olsa Hâmid, birçok tiyatro eseri yazmıştır. Tanzimat Fermanı sonrası öyle ya da böyle –bir geçmişe ve o geçmişteki arayışa binâen- Devlet-i Aliyye edipleri için farklı edebî tarzları yavaşça uygulamak yahut uygulananları reddetmek mecburiyeti doğmuştur. Hâmid bu mecburiyet çemberinden neredeyse hiç ayrılmaz. Kaldı ki roman ve tiyatro temelde karmaşaya dayalı bir üslup barındırmaktadır. Sınıf ve sınıflar arası ilişkinin, yoksulluğun, yasak aşkın boy göstermediği bir kurgu, bu zaviyeden pek de anlamlı değildir.

Diyebiliriz ki tiyatro hususunda Devlet-i Aliyye en son yapacağını ya da söyleyeceğini en evvel dile getirmiştir. Tiyatronun kendi topraklarında/İngiltere horlanışı sonrası önlenemez yükselişi, bir kavgadan elde edilen zafere benzer. Oysa Devlet-i Aliyye kendi sosyal sınıflarının çok azının aşina olduğu bu garip icadı, 1858 senesinde devletin merkezine, saraya getirmiş ve kanaatimizce daha en baştan aceleci davranmıştır.[37] Belki de Hâmid'in eserlerinin birçoğunu oynanmak için değil; okunmak için yazılmasının sebeplerinden biri de budur. Tanpınar, bu noktada bize de ilham veren bir noktayı işaret eder. *Doğu*'nun büyük mirası ve Fransız romantiklerinin birikimi çerçevesinde, Hâmid'in melodramlardan etkilenişine değinerek, ilhamı itibariyle ne bir tesire ne de bir kaynağa bağlı olduğunu, onun bir şeyi bizzat icat ettiğini söyler.[38]

---

37 "1858 yılında, Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı yakınında yaptırdığı Saray Tiyatrosu bu yeni temâşâ türünün yerleşmeye başlaması hakkında ilk kanıtı verir." Olcay Önertoy, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1981, s. 53.

38 Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 570.

Bu karmaşık adamın sanat görüşünü anlamanın yollarından biri daima Shakespeare olmuştur. Zaten Hâmid-Shakespeare arasında bir bağ kurulmak istenirse bu pek de zor olmayacaktır. Çünkü karmaşa, gözyaşı, uzun şairane tiradlar, yabanıl ruhânî varlıklar, fizikötesi âlemin ulvî hislenişleri ve biyolojik varlığını kutsayan organizmanın temel içgüdüleri devamlı önümüze çıkan tezatlar olarak, iki sanatçıda da belirgin özelliklerdir. Elbette Shakespeare öncüldür. Shakespeare eserlerinin temsili rivâyeten 1840 ve vesikalar hâlinde sahneye çıkışıyla 1865 yılına kadar götürülür ve Şinasi'nin Şair Evlenmesi, Ebuzziya Tevfik'in Ecel-i Kaza'sı, Nâmık Kemâl'in Gülnihâl'i silsilesi yoluyla Hâmid'e doğru bir uç çıkarılır.[39]

İnci Enginün, Abdülhak Hâmid ve Shakespeare arasındaki benzerliği; Shakespeare'in mühim/kalburüstü karakterlerinin çizdiği duygusal evreni baz alarak ifade eder. Romeo ve Juliet'te görülen derin muhabbetin bir psikoza dönüşü, varlığını heba ederek hakikî varlık mücadelesi veren çiftin ulviliği, sevgililerin birlikte intiharı gibi hususiyetler, Hâmid'in sevdiği bir evreni anlatmaktadır. İkinci bir unsur olarak yazar, *Hamlet* tesirinden bahseder. Bu arada belirtmeliyiz ki Hamlet, hırslı, coşkulu, doludizgin ne var ki huzurunu kaybetmiş, karmaşık bir dünyanın göstergesi kabul edilerek *manyerist* tabir edilen bir üslûbun mümessili olurken; Othello, dinamik bir hırsın görkemli sütunları altındaki uzun tiradcısı olarak belirir.[40] Daha mühimi Hamlet'in kafatasıyla kurduğu diyalog, Hristiyanlık'ın Diğer Dünya/Âhiret inancı bağlamında, diğer bir dünyayı gözlerken, *olmak-olmamak* arasında kati bir tercihle yaşayanın yani kafatasını elinde tutanın dünyasını gerçek olarak kabul eder.

Hâmid birçok eserinde ruhanî varlıkları konuşturarak –*Finten, Rûhlar, Arzîler, Tayflar Geçidi*- sanki hayatın devam eden

39 Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1979, s. 115-121.

40 William Shakespeare, *Othello*, Çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 7.

sürecine inanmak ister. Yani sonsuzluk bu tarafın bir meselesi olarak vardır. Üçüncü bir benzerlik kuran Enginün, *Macbeth* tesirinden de bahseder. Vicdan azabının ürettiği psişik varlıkların, ihtiraslı kadının *dünyevî/profan* mizacının, Hâmid'in Londra ikameti sonrası eserlerinde etkili olduğu ifade edilir. *Zeynep, İlhan* ve *Turhan* isimli eserlerindeki vicdan azabı sebebiyle tüm doğal dengelerini yitiren zavallı varlıklar, *Macbeth*'in acı dolu evreni doğrultusunda anlaşılabilir. Vicdan azabı yahut büyük bir acıyı taşımak kabiliyeti, acıyı taşıma oranında olağanüstü güçlerle donatılmaktadır.[41]

Nihayet yazarın *Othello* tesiri dediği noktada, *Sardanapal, Finten, Turhan* ve *Cünûn-ı Aşk* eserleri zikredilmiştir.[42] Yine de Hâmid tam anlamıyla edebî bir hiyerarşinin halkası, uzun bir retorik maceranın şâkirti değildir. Shakespeare'i elbette bilir lakin onun bütün eserlerini okumuş değildir. O her şeyden önce bir sonatın, bir tek baladın yalnızca bir mısrasını okuyup etkilenerek, bu etkilenişi koca bir oyuna çevirebilecek yetenektedir. Bu noktada tiyatronun hizmetkârı değil; tiyatroyu kendisine hizmetçi kılan bir efendi gibi bütün kuralları kendi koyar. Daha evvel ifade ettiğimiz vechile önce bir şairdir ve diğer şeyler, sanki o ilk şey için kullanılmıştır.

2. BAZI EKOLLERE YANSIYAN YÖNÜ

Bir fikrin sıçrama yapması yahut aklî bir hareketin ekolleşme eğilimi göstermesi bilinçli bir hâl olmaktan çok; olağandışı bir yol izleme eğilimi gösterebilmektedir. Tuvale yansıyan renkler bazen zihnin izlemek istediği rotayı kaybedip, fırçanın aziz bir yanlışlığıyla belki de ani bir irkilmeyle yeni bir resmin/fikrin varoluşuna imkân tanırlar. Tasarlanan şey yerine, bir anda yeni bir imaj, garip ve hayalî bir silsileyle yeni oluşumların, düşünüşlerin, dönüşümlerin kaderini ta-

41 "Zeynep, İlhan, Finten ve İbn Musa piyeslerinde mazi ve istikbali şimşek ışığında tablolar hâlinde görme sahneleri tekerrür eder." Enginün, *a.g.e.*, s. 175.
42 Enginün, *a.g.e.*, s. 158-202.

yin ediverir. Bu sebepten olsa gerek hareket/ekol olmak için ehven bir zemin ve zaman aidiyeti taşıyan fikir kendine yol bulamazken; bu derdi pek de gütmeyen bir söylem dallanıp budaklanarak okullaşabilir. İşte bu noktada Hâmid, bir manifesto ortaya koyan kişi olmadığı gibi, böyle bir derdi de hayatı boyunca gütmemiştir. Babası ve ağabeyi Mason localarının toplantılarına gider fakat Hâmid bu localar hakkında fikir sahibi olmadığını ifade eder. Yeni kafiye tarzlarını ve o dönem için garip addedilebilecek temaları kullanır, ne var ki bir ekol yaratacak etkiye sahip olmamış yahut olmak istememiştir. Bununla beraber basit ve önemsiz duran detaylar bir *kelebek etkisi* gibi, küllî oluşumu derinden sarsabilecek yeteneğe ulaşabilmektedir. Öyleyse, Hâmid ile *Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti, Nev-Yunaniler* ve hatta *İkinci Yeni* arasında bir bağ kurmak dahi mümkün hâle gelmektedir. Hatta Hâmid ile Fütürizm arasında bağ kuranlar dahi olmuştur: "... Osmanlı aruzunda onun kadar geniş ve çeşitli bir şekilde şiir yazmış kimse yoktur. Dili onun kadar zengin olan gene yok. O, Osmanlı şiirini son dereceye kadar tekemmül ettirmiş, şekil ve ruh itibariyle sembolizmi çoktan geçmiş, fütürizme kadar dayanmıştır."[43]

Hâmid-Ekrem-Sezaî diye bilinen farazî üçleme, II. Abdülhamit devrinin savunmacı ve içe kapalı; şüpheci ve dirayetli siyasî durumu çerçevesinde, sözün, edebiyatın izdüşümünü küllî âlemden –bir bakıma idealize edilen evrenden- insanın detaylandırılabilir karanlıklarına döndürmüştür: "Sanatın pratik yarara yönelik bir araç olarak kullanılmasına pek taraftar olmayan bu nesil, pratik ve teorik bağlamda Avrupaî tarzda bir edebiyat yaratmak isterler. Her ne kadar Talîm-i Edebiyat merkezli teorik çalışmalarıyla R. M. Ekrem, şiir ve oyunlarıyla Hâmid, roman ve öykü denemeleriyle Sami Paşa-zâde Sezaî, Avrupaîleşme yolunda epey çaba sarf etseler de Türk edebi-

---

43 Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi (Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi,* Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1964, s. 668.

yatı bu anlamdaki ilk meyvelerini Servet-i Fünûn[44] döneminde verecektir."[45]

Bu meyveler, çağın kendine özel durumu, *Batı*'nın önlenemez yükselişi cenderesinde yenilenerek –bir bakıma da yenik düşerek- bir başka şeye dönüşmenin ürünleri kabul edilebilir. Bunu bir yeniliş değil de iki retoriği birbirine mezcetmek olarak yorumlamak da mümkündür. Misâlen Ebu'z-ziyâ Tevfîk, Şinasî ve Nâmık Kemâl'i bu zâviyeden yorumlar: "Şinasî ‹‹Asya'nın akl-ı pîrânesini Avrupa'nın bikr-i fikriyle izdivaç ettirerek›› şimdiki tarz-ı inşâmızı îlâda sâ'î olmuş idi. Kemâl ise merhûmun zâde-i ictihâdı olan tarz-ı cedîdin asrımızın atvâr-ı müceddidânesi nisbetinde perver-şiyâb-ı kemâl olmasına hıdmet etmiş ve muvaffak olmuştur. Onun zuhûruna kadar lisân-ı edebîmiz ebkem hükmünde idi. Binâen aleyh Kemâl, lisânımızda arzu ettiği inkılâbı icrâya muvaffakiyetle bu gün bize bir üslûb-ı beyân yadigâr eylemiştir."[46]

Bu noktada eklemeliyiz ki, edebiyatçılar deyim yerindeyse böyle bir dönüşümün ilk öğrencileri olmuş, sonra da kendi coğrafyalarında bu dönüşümün ilk öğretmenliğini yapmışlardır.[47]

---

44 *Servet-i Fünûn Dergisi*, 27 Mart 1891'de Ahmet İhsan (Tokgöz)'ün çabaları ve *Servet Gazetesi* sahibi D. Nikolaidi'nin desteğiyle bir gazete eki olarak yazın hayatına başlamıştır. Hâmid'in şiirlerinde ve devrin metafizik algısında boy gösteren tabiat aşkı ve pozitif bilimlerdeki gelişmeleri aktaran dergi, ufak ufak edebiyat alanına doğru kulaç atmaya başlar. Elbetteki edebiyatla ilgili yazılar Fransız yazarların –A. Dumas, Alphonse Daudet, François Coppée... gibi- çevirisinden oluşmaktadır. Zamanla evrenini genişleten dergi, şiir, hikâye, roman, edebî tenkit, tercüme faaliyetleriyle tam sanat-edebiyat dergisi hüviyetine kavuşur. Zamanla yazarlar arasındaki çekişmeler ve polemikler yüzünden gücünü yitirir fakat yine de 1908'e kadar bir şekilde varlığını devam ettirir. Koordinatör: İsmail Parlatır, Editörler: İnci Enginün-Ömer F. Huyugüzel-Bilge Ercilasun-Mustafa Özbalcı-Alaattin Karaca, "Giriş", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 9.

45 Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünûn Topluluğu (1876-1901)", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, III/103.

46 Ebu'z-Ziyâ Tevfîk, *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniyye*, Matbaa-i Ebu'z-Ziyâ, Konstantıniyye Matbaası, Temsîl-i Sâdis, 1329/1911 s. 327.

47 Ayrıca R. Korkmaz'ın yorumu da bu bağlamda zikredilebilir: "Yaklaşık kırk yıllık bir Batılılaşma sürecinin çoğu zaman birbiriyle çelişen insicamsız düşünceleriyle beslenen Servet-i Fünûn; köklü, sistematik, düşünsel bir altyapısı olmak yerine; parçalanma sürecindeki imparatorluk aydınının Batılı düşünceye yönelik ikinci elden edindiği bilgi kırıntıları, devrin yönetimince uygu-

Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti bu zor meseleyle farazî ilk mektepten (Şinasi-Nâmık Kemâl-Ziya Paşa) ayrıldığı kadar, Hâmid'in siyasî ve sosyal sorunlara hep biraz mesafeli kalan tarzına yaklaşarak, kendine odaklı bir edebiyatın yolunu açmıştır. Şiirlerde aliterasyonlar-asonanslar artarak yeni bir ahenk aranır, aşk ve tabiat konuları hassasiyetle işlenir. Fakat Hâmid'in tarzında yazınsal yapı değişiklikleri, metafizik çekişmelere göre azdır: "... Önceki nesilden Abdülhak Hâmid'in metafizik temaları zorlayan şiiri yerine Recâizâde Mahmud Ekrem'in derinliksiz, sathî temalarını takip etmeyi seçerler."[48]

Orhan Okay, Hâmid'in tarzını selef-halef bağlamında değerlendirir ve onun romantik yahut ferdî duruşunun kendinden sonraki akımları –*Servet-i Fünûn* ve *Fecr-i Âti*- etkilemekle kalmayıp, 1940'lardan sonra ortaya çıkan bazı akımların/ekollerin –*Garipler* gibi- erken bir habercisi olduğunu; dahası kendinden sonraki halkaları etkilemekle kalmayıp kendinden önceki N. Kemal ve R. M. Ekrem gibi isimleri de bir şekilde etkisine aldığını ifade eder.[49] Aslında Hâmid'in ifadeleri de bu doğrultudadır. Ayrıca bazen kasten topluluktan ayrılarak kendi yerini belirginleştirir. Örneğin, *Nâ-kâfi* isimli manzûmesinde şiirin beslendiği eski paradigmayı –bir bakıma sembolist ve tümdengelimci- yetersiz görerek değiştirdiğini ifade ederken, yanlış bir kullanım kabul edilen "*Nâ-kâfi*"[50] kelimesini ısrarla kullanarak âdeta geleneğe meydan okur:

---

lanan sansürler, sürgünler ve daha çok baskı atmosferinin besleyip büyüttüğü kötümser mizaçlarla yönetilen bir edebî toplaşma hareketidir denilebilir." Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünûn Topluluğu (1876-1901)", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, III/103.

48 Okay, "Edebiyât-ı Cedîde", *DİA*, İstanbul, 1994, X/399.

49 Okay, "Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, III/64.

50 Farsça olumsuzluk edatı olan –*Nâ*- ile, Arapça –*Kâfi*- kelimesini birleştirerek, gramer itibariyle yanlış bir terkip oluşturmuştur:
"*Nasıl şerheyleyeyim ben derdimi, îcâd nâ-kâfi,*
Dua nâkıs, tazarru bî-eser, feryâd nâ-kâfi!
Melekler, burclar ger kılsalar imdâd, nâ-kâfi,
Gamım levh-i semâya eylesem inşâd, nâ-kâfi!
Bugün ben yazdım, elbette yazar ahfâd nâ-kâfi." Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 121-122.

"Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakîki safha-ı irfâna derc ettik.
Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik
Bize gelmişti zira meslek-i ecdâd, nâ-kâfi"[51]

Meydan okuduğu gelenek çerçevesinde defaatle övgülere mazhar olan Abdülhak Hâmid, Nâzım Hikmet tarafından farklı bir algılamayla kritik edilmiş ve yıkılması gereken bir put olarak görülmüştür. Resimli Ay dergisinin1929 tarihli Mayıs, Haziran (*Putları Yıkıyoruz*) ve Ağustos (*Putları Niçin Kırıyoruz*) sayılarında, yıkılması gereken bazı edebiyat putları olduğundan dem vurulur. N. Hikmet'in kanaatine göre, ne Mehmet Emin Yurdakul millî bir şair ne de Abdülhak Hâmid bir dehadır. Nazım Hikmet, derginin Haziran sayısında, kendince dehanın profilini, içinde bulunduğu devrin ictimaî durumunu kuşatıcı ve beynel-milel bir üslûpla ifade edebilen yahut geleceğin insanlığa sunacağı yeni edebî formları en azından sezebilen bir zekâ olarak çizer. Ağustos sayısında ise, doğrudan fikirleri anlayamayan insanların –genellikle avâm içinde- bazı fikirleri, bazı adamlarla ikonalaştırdığını fakat ilerleyen toplulukların, fikirleri anlayabilecek seviyeye ulaştıklarında artık bu sahte ikonalara/putlara ihtiyacı olmadığını ekler. Nazım Hikmet'e göre Abdülhak Hâmid olsa olsa güçlü bir Osmanlı şairidir.[52]

II. Abdülhamid döneminin edebî manzarasına dönecek olursak, siyasî bir söylem geliştirmek, dönemin koruyucusu/kuşatıcısı II. Abdülhamit zamanı doğrultusunda pek mümkün olmadığından, Servet-i Fünûn öncelikle Avrupa'daki buluşlar, teknik icatlar hakkında malumat verir. Diğer taraftan Romantizm'in daha güçlü tesiriyle ve tabi ki Recaî-zâde Mahmud Ekrem'in, *kulak için kafiye,* vezin ve kafiyenin vazgeçilebilir olduğunu söylemesi doğrultusunda, hüzünlü/serbestî bir tarzda şiirler inşâ etmek yolunu seçer. Çünkü bu yol, siyasî arenanın patikalarından geçmeyen güvenli bir yoldur. Tabiî ki bu yeni

51 Tarhan, *a.g.e.,* s. 123.
52 Bu mesele hakkında geniş bilgi için bkz. *Resimli Ay,* Mayıs-Haziran-Temmuz-Ağustos, 1929.

yol yaşanılan gerçeklik ya da hayatla olan bağlarını yalnızca romantik bir düzlemde aramaz. Hikâye ve romanda *Realist/* Gerçekçi bir üslûp belirmeye başlarken, polemikler[53] ve edebî tenkit bu yolu bir ekole dönüştürmüştür. Referans alınan merkez şiir ve şair eksenliyken Romantizm; merkez hikâye ve romana doğru kaydığında Realizm ana arter kabul edilebilir. Böylece Romantizm-Realizm arasında gerilen ağda, tam da yaşadıkları asra uygun karmaşık ve girift bir yol örülür: " ... Psikolojik yapı olarak hissî, bu sebeple de romantik olması gereken Edebiyât-ı Cedîdeciler, Fransız edebiyatından realist ve naturalist romancıları takip etmişlerdir. Bu durumda roman tekniği, dil ve tasvirlerde realist olan Servet-i Fünûn yazarları, kahramanlarını çok defa romantik, gerçek hayatı tanımayan, hislerine mağlup insanlardan seçmişlerdir. Bu tezat ha-

---

53 Başlıca polemik konuları *"Klasikler"* ve *"Dekadanlık"* meselesi olarak ifade edilmiştir. *Klasikler* polemiği, edebiyatın neşv ü nemâ etmesi için yahut ekolleşebilmek adına *Batı* klasiklerinin çevrilmesinin gündemde olduğu bir zaman diliminde ortaya çıkar ve bu eserlerin okunmasının lüzumu yahut gereksizliği üzerinde bir tartışmayı ateşler. Ahmet Mithat Efendi, bu eserler okunmadan terakkî sağlanamayacağını; Ahmet Cevdet, bir eserin çevirildiği anda kıymeti yitirmeye başladığını; Cenap ise klasik okumanın yararlı olmakla birlikte sanatkâr için tam bir rehber olamayacağını dile getirir. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Bedri Aydoğan, *Servet-i Fünûn Döneminde Edebiyat Üzerinde Oluşan Polemikler,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof. Dr. Mine Mengi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 1996, s. 126-209. *Dekadanlar* tartışması ise Ahmet Mithat'ın 1 Mart 1313/1895 tarihli Sabah Gazetesi'nde çıkan "Dekadanlar" isimli makalesiyle başlar. Bir hakaret içeren bu kelime -çöken, yozlaşan, gerileyen anlamıyla ki aslında bu sözlük sırası itibariyle ikincidir- zamanla farklı kulvarlara dalar. Aslında kelimenin birincil sözlük anlamı daha farklıdır: 19. yy. sonlarında Fransa'da Naturalistlere karşı çıkan Sembolistlere verilen isim. Cenap Şehabettin, kelimenin tarihsel serüvenine odaklanarak; geriye giden anlamındaki kelimenin aslından Fransız şair Ronsard'ı taklit eden modern şairlere takılan bir isim olduğunu bu bağlamda *türedi* ve *aklıma geldi yazdım* tarzında görülen Dekandanların; aslında geçmişe dönük olmalarıyla, yani taklit etmeleriyle, geleneği sırtlanmalarıyla beraber yeni bir nefesi aradıklarını ifade eder. Dekadanların, karamsar ve gizlemeci kimliğiyle yani bir bakıma sembolizmleriyle Servet-i Fünûn arasında elbette bağlantılar vardır. Zamanla kelime evrimleşerek, kötücül elbiselerini çıkarır ve bir övgüleme unsuru olarak bile kullanılır. Burada asıl dikkatimizi çeken mesele, polemiklerin derin ayrılıkları başlatan ve C. Meriç'in, *edebiyatın hür kaleleri* olarak gördüğü dergi ve dergicilik geleneğini yeni bir kodifasyona uğratmasıdır. Dekadanlık tartışması hakkında geniş bilgi için bkz. Aydoğan, *a.g.e.,* s. 210-392.

yatın gerçekleri karşısında hayâl kırıklığına uğrayan iradesiz insanların romanlarını doğurmuştur."[54]

Bu farklılıkları birleştiren ve arayan yolda *Servet-i Fünûn* akımı, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Hüseyin Siret (Özsever), Hüseyin Suat (Yalçın), Ali Ekrem (Bolayır), Süleyman Nazif, Fâik Âli (Ozansoy), Celal Sahir ve devamında özellikle hikâye ve roman türünde daha da giriftleşerek Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf gibi isimlerle kadrosunu oluşturur ki bu isimler için Hâmid; en azından bilinen fakat genel itibarla sevilen ve hatta meftûn olunan şahsiyettir. Kanaatimizce T. Fikret ve Cenap, Hâmid'in edebî süreğinde dikkat edilmesi gereken şahsiyetlerdir. Çünkü bu şahıslar hareketin hem zihinsel mekanizması olmuş, hem de romantik bir önderliği sırtlarında taşımışlardır. Tevfik Fikret,[55] Hâmid'in *mukaffâ* ismini verdiği vezni yahut farklı vezinleri konuşturması ve dahası vezinsizlik üzerinde yürüyüşünün bir tamamlayıcısı niteliğinde serbest bir şiir inşâ ederken; Cenap Şehabeddin özellikle kafiyenin, bir şekil meselesi olarak altını çizip, şiirsel bir musikî için kendisini yormuştur.

---

54 Okay, "Edebiyât-ı Cedîde", *DİA*, İstanbul, 1994, X/399.

55 Tevfik Fikret, Hâmid'in dehası konusunda zaten yeterince ikna olmuş biridir denilebilir. Kendi eserinde de bunu, Hâmid isimli manzumesiyle ilan ve izah eder:
"Açık bir cebhe, mûnis bir nazar, bir fıtrat-ı mahrem...
Fezâ-yı bî-tenâhîsiyle, ebhâr u cibâliyle,
Fürûg-ı şûh-ı ezhârıyla, zulmât-ı leyâliyle,
Bütün volkanlarıyla, berk u ra'd-ı pür-celâliyle,
Şuûn-ı rengreng-i inşirâh u infiâliyle
O fıtrat-ı pür-garâib bir tecelligâh, bir âlem:
Tabiattan büyük bir âlem-i külliyet-i ezdâd.
Uçar bâl-i hayâl açmış hakîkatler semâsında;
Okur eş'âr-ı ulvî bir leb-i sâkit hevâsında;
Durur bir mübhemiyyet en celî tal'at likâsında;
Gezer tayf-ı makâbir, ruhlar zıll-ı ridâsında;
Geçer hengâmeler, mesûd u muzlim, şâtır u nâ-şâd.

Muallâ bir derinlik, şi'r-i Hâmid şi'r-i vecd-âver...
Dehâ ey neyyir-i esrârı füshat-zâr-ı ilhâmın,
Senin pîşânî-i Hâmid midir evreng-i ârâmın?..
Güler, ey dâhi-i a'zâm, serin fevkinde ecrâmın;
Olur meşhûd-ı fikrim yâda geldikçe büyür nâmın:
Derin bir cevv-i lâhûtî, geniş bir darbe-i şehper." Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*, İstanbul, 1326/1910, s. 324-325.

Hâmid, serbestîliğini payandalayan şeyin samimiyet olduğunu defaatle vurgulamış bir şairdir. Tevfik Fikret'te de bu özellikleri görmek mümkündür. Ayrıca bu samimi olma bahsinde zikredilmesi gereken bir diğer husus da, Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret'i bir insan olarak çok beğenmektedir: "... Fikret ne melek adamdı efendim. İnsan ona baktıkça nezâhet, fazilet dersi alırdı. Hayatımda öyle vakar dolu bir ruha sahip insana pek az tesadüf ettim."[56]

T. Fikret ve devamındaki Servet-i Fünûn sanatçılarının *Batı*'ya hayran oluşlarının yanı sıra, bu yeni evrene çok yakın intibakları olduğunu zikretmiştik. Öyle ki çevirdikleri, şiirlerinden etkilendikleri şair ve yazarlarla kendi coğrafyalarındaki merkez şahsiyetler arasında ilintiler kurarlar. Chaeteaubriand, Pierre Loti, Octave Feuillet, Sully Prudhomme, Lanson v.s. sanatçılarla beraber özellikle Rudyard Kipling'den övgüyle bahseden T. Fikret, bu şairle, Hâmid arasında farazî bir bağlantı noktası oluşturur. Onun "Le Livre de la Jungle" adlı eserini Fransızca çevirisinden okuduğunu ve böyle eserlerin bizde yazılamadığı için üzüldüğünü dile getiren şair, Kipling'in bu eserinin Hint havası verdiğini, bununla Hâmid arasında bir ilinti kurmaya çalıştığını da ifade eder.[57]

Büyük ve şaşaalı bir mazinin hemen kenarında otağını kuran Servet-i Fünûn, aynı zamanda dağılışın ve yüksünmenin bütün etkilerini hisseden bir neslin etiketi gibidir. Bu nazarla, Romantizm kulvarında yürüyüş pozitif bir ahlâkla bitişir. Anlam merkezini insan ve özellikle insanın yarattığı yahut anlayabildiği, dokunabildiği evren üzerine kuran Pozitivizm'in gerek Tıbbiye-Askeriye ve gerekse Mühendishâne okullarında ağırlığını hissettirdiği bu zamansal evrede, bilmenin konusu olamayan ve bir veri/done hâline getirilemeyen metafizik alanı reddedişin yarattığı boşluğun gözü yaşlı bir *Romantizm* ile

---

56 Ünaydın, *a.g.e.*, s. 15.

57 İsmail Parlatır, "Tevfik Fikret", Koordinatör: İsmail Parlatır, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 43. Tevfik Fikret'in hayatı ve sanat görüşü hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. A.g.m., s. 23-101.

doldurulmak istendiği görülür. Bu ıstıraplı, veremli izdüşüm, Devlet-i Aliyye'nin düşüşüyle de paralellik arz eder. *Zerrâttan şümûsa* bütün varlık âleminin, şiirin teması olduğu kabulünde olan bu topluluk; kimliksel bunaltı, benlik duygusunda kendine yabancılaşma, ötelerden duyulan muğlâk ve bazen de ümit verici gizil seslere kulak vererek bir yalnızlık ülküsü edinir.[58]

Cenap Şehabeddin ise âdeta bu muğlâk manzaradaki kimliksel çıkmazları faydaya çeviren muzip bir romantik olarak önümüze çıkar. *"Dağınık mazinin az çok haraç-güzârıyız"* diyen şair kendi sanat duruşu hakkında çarpıcı ifadeler kullanır: "Sanatta samimiyetin mânası ahlâktaki mânasıyla bir değildir. Zira edebiyatta soğuk doğruluğa, güzel ve hararetli yalan tercih olunur. Bunun için bir sanatkârın yazdıklarını behemehâl hissetmesi lazım değil, hissetmiş gibi hissettirmesi matlûptur."[59] *Öyleyse burada sanat ne oluyor*, diye düşündüğümüzde aklımıza gelen ilk şey, insanoğlunun sırf bir tatmin için, âlemdeki her şeyi kendine malzeme kılarak onu iyi pazarlamasıdır, diyebiliriz. Oysa T. Fikret için sanatta samimiyet esastır. Burada iki sanat adamı ayrılıyor olsa da Romantizm caddesinde birleşirler: "Cenap, hemen hemen her mevsim için şiirler yazmışsa da onun asıl sevdiği mevsimler elbette sonbahar ve kıştır. Saatlerden ise akşam saatlerini tercih eder. Karanlığın içinde, görünmeyeni görmeye, duyulmayanı duymaya çalışırken şair, yalnız olmadığını hissettirse de bunu açıkça söylemez. Esrarlı bir hava yaratır: Leyâl-i Zâhire, Yakazât-ı Leyliye, Makdem-i Yâr."[60]

Bu bağlamda tamlamalar dahi bir devri ifadeeden ciddi işaretler olarak düşünülebilir. Servet-i Fünûn algısı, ‹‹*İhtizâzât-ı leyl (gece titreyişleri), zulmet-i ebkem (dilsiz karanlık), sâat-i semen-fâm (yasemin kokulu saatler), âh'lar, of'lar ve ey'lerle*›› örülü sembolist

---

58 Dikkat edilmesi gereken bir nokta da R. M. Ekrem'de zerreden yıldız takımlarına bütün ‹‹*güzel*›› şeyler edebiyatın konusu iken; Tevfik Fikret'le beraber -*güzel*- vasfı âdeta silinerek bütün varlık, güzeliyle çirkiniyle edebiyat sofrasına buyur edilir. Parlatır, "a.g.m.", s. 71.

59 Eşref, *a.g.e.*, s. 57.

60 Enginün, "Cenap Şahabettin", Koordinatör: İsmail Parlatır, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 140.

bir söylemin tematik unsurlarını kendi sinesinde toplar. Yaratıcı'yı âdeta makamından indirerek, yerine o ağırlıkta olamayacağını iyi bildikleri tabiat, aşk, kader gibi kavramları koymaya çabalarlar. Ve böylece derinliği oluşturulmamış bir Pozitivizm çerçevesinde, sanatlarını daha en baştan yalnızlığa ve deyim yerindeyse Romantizm'e mahkûm ederler. Bir bakıma bu *Doğu* ve *Batı* arasında kalışın da öyküsü olarak kabul edilebilir.[61]

Bu çerçeveden bakıldığında, 19. yy. birçok şeyi köklerinden sallayan bir çağdır. Batı'dan bir şey almak, o şeyi tam da bizim yapmamaktadır. Öyle ki kavgası verilerek oluşmuş o *şeyi* köklerinden koparak Devlet-i Aliyye'nin bahçesine dikmekle, o *şeyi* bizleştirebildiğimizi söylemek zordur. Çünkü bu gelen *şey*, bizden başka şeyler alarak başkalaşmaktadır. Bu bağlamda örneğin, biçim Fransa'dan gelse de o tarzın anlamsal örgüsü ve musikîsi alışıldık olan bir vezinle yani aruzla temellendirilir. Böylece iki farklı yüzü olan bir resim oluşmaktadır. Bu tam ve aydınlık bir resim değilse de flu bir siluet olarak kendini gösterir. İşte bu resim bize Hâmid'i ve tabi ki onun zamanının hikâyesini çağrıştırıyor. Hâmid'in mezhebi aşk ise Cenab'ınki de tabiat olabilmektedir. Cenap, *Derviş* isimli şiirinde mezhep duygusunu şöyle ifade eder:

"Mezhebim hüsn ü kuvvet almaktır
Daima genç olan tabiatten;
Yaşamak hem vazife, hem haktır;
Anlamam başka dîn ü hikmetten"[62]

Tevfik Fikret ve Cenap Şehabeddin hem o çağın hem de Servet-i Fünûn'un algılanmasında önemli köşe taşları olarak önümüze çıkıyor. Bir de ezelden Hâmid âşıklısı Süleyman Nazif'in kardeşi *Faik Âli* (Ozansoy) vardır ki, mezarını dahi *Makber* şairinin yanında olmasını istemiştir. Yani Hâmid'in kendinden sonraki akım ve ekollerle bağlantısı yalnızca veznin kullanılışı, kafiye serbestîsi yahut metafizik endişeleri eserlerine taşıma

61 Korkmaz, "a.g.m.", III/109-141.
62 Enginün, "Cenap Şahabettin", Koordinatör: İsmail Parlatır, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 156.

hatta merkeze bu endişleri koyma birlikteliğinde değil; duygusal anlamda insanî yoğunlaşmaların da görüldüğü apayrı bir gerçeklikle ilişkilidir.

Faik Âli (Ozansoy)'un ilk eseri 1313-1317/1895-1890 yılları arasında yayımlanan şiirleri kapsayan *Fâni Teselliler* isimli kitaptır. Yedi bölüme ayrılan eser, özellikle "Hasbihâl" başlıklı Önsöz'ü ve özellikle şiire ilişkin içerdiği görüşler itibariyle –şiirin her türlü acıya teselli oluşu gibi- Makber Mukaddimesi'ne benzetilmiştir. Faik Âli'nin, tabiatla ilişkili şiirlerinde yer yer metafizik bir dünyaya açılmak isteği gösterdiği fakat bu isteğin Hâmid'deki kadar inkişâf ettirilemediği düşünülür. Faik Âli de tabiî ki gözü yaşlı Romantizm'i kullanır. Gece, yıldızlar, ay ve deniz gibi tabiat unsurları, eserlerinin genelinde ortaya çıktığı ifade edilen "*Rûh-ı kâinât*" düşüncesi ve gerçeklerin acıtan yüzünden korkarak tabiatın engin ve sükûnetli kollarına koşuş, onun tarzının belirgin özellikleridir. Bu ifade edilenler bir tarafa, 1 Ekim 1950'de Ankara'da vefat eden şairin, kendi vasiyeti doğrultusunda, naşının Zincirlikuyu'daki Asrî Mezarlığı'ndaki ebedî mekânında dinlenen Şair-i Azam'ın yanında olmasını istemesi apayrı bir duyguyu ve bağlantıyı gösterir.[63] Bu ilişkiler izleğinde Hâmid, şâkirtleri olan bir okul kurucusu değilse de, kendinden sonraki akımlarla duygusal organik bir bağa sahiptir, diyebiliriz. Ayrıca belirtmeliyiz ki, Servet-i Fünûn'un genel karakteristiğinde ağırlığı olan hissîlik ve kaybetmişlik psikolojisi elbette devrin siyasî ve sosyo-ekonomik gerçekliğiyle yakînen ilgilidir. İşte bu bağlantı, sonraki akımlar için de belirliyici bir rol oynar: "Fecr-i Âti (Yarının Şafağı), Servet-i Fünûn'a ve II.

63 Alâattin Karaca, "Faik Ali (Ozansoy)", Koordinatör: İsmail Parlatır, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, s. 279-287. Ayrıca yazarın, Araştırmamızda Hâmid'in "*Üçüncü yol gibi olma*" dediğimiz özelliğini vurgulayan, yani onun metafizik soruların cevaplarını serdeden değil; arayışı yansıtan kişi oluşunu destekleyen yorumunu zikretmek yerinde olacaktır: " ... Aslında Hâmid'de ağırlıklı olarak görülen bu fizik ötesi, başka âlemleri kavramaya ait sorular, bir dinsel tefekkürün sonucu ortaya çıkmaz. Daha açıkçası bu şiirlerde dinsel bir vokabüler yoktur. Bu nedenle bir inancı pekiştirme işlevi de görmez. Bunlar... içten sorulardır ve önceden belirlenmiş bir cevabı da yoktur." Karaca, "a.g.m.", s. 285.

Meşrutiyet'in ilanıyla ortaya çıkan sosyal ve politik edebiyata tepki olarak doğmuştur."[64]

Elbette tarihî vakaların her defasında edebî bir sahada sesini duyurması zorunluluk arz etmez. Bir ekol, *biz tamamen bağımsız bir çizgiyiz*, diye haykırıyorsa illaki bir boyunduruğa tepki göstermiştir de denilemez. Yine de hayatın girift bağları doğrultusunda bir *şey*le diğer başka *şey* arasında bazı açık ve gizli bağlar söz konusu olabilmektedir. Hâmid ile diğer edebî ekoller arasında kurduğumuz bağ buna bir örnek olarak kabul edilebilir. Art arda gelen *Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti, Millî Edebiyat, Nev-Yunanîler, Nâyîler* gibi birçok akım, Hâmid'in neredeyse bir bütünün/küllün nüvelerini sunduğu âlemin, izahatlı ve ayrıntılı maddelerini yansıtır gibidir. "Bu yıllarda sadece kelime seçimi, telaffuz ve estetiğe dayalı bir form gösteren mensur şiir, İkinci Meşrutiyet'ten sonra yeniden rağbet kazanmış, önceki örneklerde görülen temalara ilave olarak metafizik düşünce, kâinatı ve tabiatı sezgiyle kavrama, duyguların psikolojik tahlil denemeleriyle zenginleştirilmiştir."[65]

N. Kemâl'in "Edebiyâtsız millet dilsiz insan gibidir" sözü şiârınca, edebiyât milletin aynası ve hizmetkârıyken; Edebiyât-ı Cedîde ve türevlerinde içe kapanık bir hissîlikle kendi efendiliğini ilan eder. Kanaatimizce metafiziksel[66] ve sosyal alanda görülen yeni tezâhürler ve algılayışlar –özellikle pozitivist bakış açısı ve romantik etkilenişler düzleminde- bu geçişin temel nedenidir. Hâmid, bu açıları yansıtan çok iyi bir örnek olmakla beraber; yalnızca *bir şey için* mücadele etmeyi seçmediğinden, ardından gelen onca ekol ve kavramın isim babalığını alamaz. Akımlar birbirine harman oladursun, çağın ikibaşlı yürüyüşü

---

64 Cafer Gariper, "Fecr-i Âti Topluluğu (1909-1912)", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, III/144.

65 Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyâtı*, s. 76.

66 Bu hususla ilgili Heinemann'ın makalesinde bir çıkarım vardır: "Metafizik, felsefe disiplinlerinin tartışmaya en açık olanı, başı en çok derde gireni ve en ilgi çekicisidir. O, en yaygın anlamıyla tüm yaşam bilgimiz hakkında bütüncül bir yorum olma çabası gütmekle, bizzat felsefeden başka bir şey değildir." Fritz Heinemann, "Metafizik", Çev. Doğan Özlem, *Günümüz Felsefe Disiplinleri*, İstanbul, 2007, s. 137.

tam bir karmaşa yaratacak gibiyken, işte tam da bu puslu vadide *üçüncü bir yol* belirir. İşte bu beliriş, edebî akımlar için ortak bir nokta olmaya başlar: "Fecr-i Âti mensuplarının eser verdikleri edebî türler ve bağlı oldukları edebiyât mektepleri tam manasıyla ortak bir karakter göstermez. Batı Edebiyatı'ndan teorik olarak şiirde kısmen Parnas Mektebi'ne ve Sembolist Empresyonist eğilimlere bağlananlar olmuş; roman ve hikâyede ise, genel olarak Realist ve Natüralist bir yol tutmuşlardır."[67]

Yine devrin serencâmı içerisinde bir karşıt karakter olarak Acem'in teşbihli ve istiarelerle örülü şiir telakkîsinden, Yunan'ın *sağlam ve oturaklı* cümle sentaksına geçmek isteyen *Nev-Yunâniler* (Y. Kadri Karaosmanoğlu ve Y. Kemâl önderliğinde), «*beyaz bir lisan*»ın peşine düşerler. Bu yeni yol arayışları çerçevesinde *Nâyiler*, Osmanlı İmparatorluğu havzasından damıtılan şiir nüvesini, musikinin derin/iç âhengiyle birleştirerek, Ortadoğu iklimini o çok bereketli Akdeniz iklimine taşımak hevesindedirler.[68] Bir taraftan da *Millî Edebiyat* akımı ve *yerli lisan* fikri gittikçe ağırlığını hissettirmektedir.[69] Hâmid bu ekollerin

67 Okay, *a.g.e.*, s. 152.

68 Gariper, "a.g.m.", III/61-169.

69 Özellikle 1897 senesinde cereyan eden Türk-Yunan savaşının duygusal atmosferinde hâlelenen Millî Edebiyat'ın bir nevi manifestosunu andıran sırasıyla M. Emin Yurdakul'a, Ziya Gökalp'e ve Faruk Nâfiz Çamlıbel'e ait şiirler, kanaatimizce hareketin ana mantığını hulâsa etmektedir:

"Biz Nasıl Şiir İsteriz"
Bir şiir ki şehitlerin kanıyla yazılmış
Bir kılıç ki bir kitabın alt yanına asılmış
Bir altından heykeldir ki bir odaya konulmuş

Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,
Ekin biçen genç kızlarla odun kesen analar
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler. (M. Emin Yurdakul);

"Ortaç"
...
Aruz sizin olsun, hece bizimdir,
Halkın söylediği Türkçe bizimdir,
Leyl sizin, şeb sizin, gece bizimdir,
Değildir bir mana üç ada muhtaç. (Ziya Gökalp);

dairesel açılarına, onların ilgi odaklarına, yazın evrenlerinin sınırlarına giren şeyleri evvelden beri yazmaktadır. Üstelik bir akıma âidiyeti için delâlet olabilecek mısralar karalamıştır fakat her defasında kendi kalabilmiştir:

3. DOĞU'NUN BÜYÜK MİRASI

Şairin hep ve hiç arasındaki uçurumu parmak uçlarıyla birleştirdiğini düşünen Hâmid'in, aforizmatik bir söylem geliştirmesinin temelinde keskin bir tezat duygusu yatmaktadır. Mezkûr ifadelerimizde geçen *buçukluk* analojisi mihverinde, değil Hâmid'i; hiçbir şahsı ve kavramı tam ortasından iki eşit parçaya bölmek kabil-i imkân olamıyor. Ne var ki araştırmacı/anlamlandırıcı kendi inşâsı sayılabilecek evreninde bu tip bir kolaylığı kullanmak ister. Bu bâbda *Doğu* kelimesi hep bir muamma/dilemmayı haiz olacaktır. Yine de bir anlamlamlandırma maksadıyla diyebiliriz ki, Hâmid'in *Doğu*'su İran ve Hindistan'ın masalsı coğrafyasından Âsitane'ye uzanan geniş bir sahadır.

Hâmid, bir mektubunda Batı'nın edipleriyle fazlaca iştigal etmediğini, İran şairlerinden Hâfız ve Firdevsî'yi tercih ettiğini ve maruf akımlarla –Romantizm, Realizm, Sembolizm, Klasisizm- hiçbir ilişkisinin olmadığını, daima ve sadece kendine tâbi olduğunu ifade eder. Osmanlı üdebası içerisinde Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nedîm, Gâlib gibi umumun takdir ettiği isimleri yücelterek, kendi kuyusuna dökülen membaları sıralar.[70] Biz bu bağlamda Fuzûlî üzerinden bir *Doğu* okuması yapmayı uygun buluyoruz. Zaten bizden önce, Fuzulî ile Hâmid arasında benzerlikler –tema ve lirizm paydasında- olduğu ifade

---

"Sanat"

...

Başka sanat bilmeyiz karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz! (F. N. Çamlıbel), Yetiş, *a.g.e.*, s. 240, 250 ve 260.

70 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 671-672.

edilmiştir. Fevziye Abdullah Tansel, *Leyla ve Mecnun* ile *Makber*'de, hasret temasının zirve yaptığını ifade eder. Yalnız bir farkla ki, birincisinde hasret, yaşanan hayat çerçevesinde sevgilileri ayırırken; ikincisinde ise bu ayrılığı, ölüm merkezinde kurgulamaktadır.[71] Mekânsal duruşu itibariyle İran-Osmanlı arası bir kültür kabul edebileceğimiz Kerbela ve oranın şöhretli şairi, bu yorumlayış için uygun bir zemin olacaktır.

" ...

Meni kararum ile koymaz oldun ey gerdûn
Yeridür âhum ile versem inkılâb sana[72]

A. Nihat Tarlan'ın yorumu izinde, feleğin matematiksel/ mukadder dönüşünün altında yatan hakikî sebep, şairin âhıdır. Burada eğretileme olarak yel değirmenine gönderme olduğu ifade edilmiştir. Dahası güneşin doğuş ve batış anlarında ışınların yatay/ufkî değil; kırk beş derecelik bir açıyla dağılması, beli bükülen âşığın endâmını hatırlatmaktadır. O bu hâliyle bir çeşit acı çeken, eğrilen bir "Elif- ا - " tir. Bunun yanına bir he-ه- harfi konduğunda ortaya derin bir "Âh -آه-" çıkar: Varlık hengâmesinin merkezinde insan, insanın tepesinde şair boy göstermektedir.

Şair bir âh çektiğinde doğa, âlem onun dehşet-engîz pozisyonu karşısında inkılâp yaşamaktadır. Çünkü insan yeryüzünün en mükemmel varlığıdır, bastığı yeri şereflendirendir. Zeki oyunlarıyla ufka bir "*Âh*" resmeden şair, bütün mana cetvelini Allah'ın izinde ve onun bahşettiği harika istidatlarla ifade etmektedir. Tek kalemde Arapça-Farsça-Türkçe kelimelerin hırâmân ettiği beyit âleme küllî bir nazarla bakar. Şair, parçalanan evrenin benzersizliğini, tematik karmaşayı yoğun bir yumak hâline getirir ve son noktada tevekkül gereği yüce Yaradan'ına sığınır. Bu sığınışta renk renk hayâller âdeta bir anlam cümbüşüne dönüşmektedir. Elbette bu büyük retorik geleneğin binlerce kurnadan su içtiği muhakkaktır. Bu rengâ-

71 Tansel, "a.g.m.", X/457.
72 Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1981, 11. Gazel/5. Beyit, s. 49.

renk nazar ve nihaî noktadaki tevekkül Hâmid'de de görülen bir özelliktir:

"   ...

İlm-i muhit ü akl-ı kül; üstâd-ı lâyemût!
Leyl ü nehâr, ıyân u hafî, nâtık u samût,
Her şey kitâb-ı ilm-i İlâhîde bir varak."[73]

" ... 'İlmu'llâh denilen marifette ümmî olmayan yoktur. Bilen-bilmeyen müsâvîdir; daima mübtedî 'ilm-i ezeliye karşı cehl-i ebedî!"[74] Bir bakıma Fuzûlî'den Hâmid'e farazî bir silsile oluşturulacak olsa, tezatlı düşünüşün ortak olduğu; fakat bu tekniğin içerik olarak farklı güzergâhlara açıldığı görülebilir: Tezat Fuzûlî'de, mâ-sivânın leylî hengâmesinde Allah'a uzanan, yani hakikatlerin hakikatine yol alan seyyah/şair için bir tramplen olurken; Hâmid'de tekrar zıtlarıyla buluşan bir kaosa evrilmektedir.

"   ...

Câm devrinde Fuzûlî okuram mey vasfın
Ateş-i hırmen-i gâm Âb-ı Hayât-ı hukemâ'[75]

(Ey Fuzûlî, kadehin etrafında şarabın vasfını okuyorum. Şarap, gam harmanını yakan ateş, hâkimler için Âb-ı Hayat'tır.) Âb-ı âteşîn ismiyle de bilinen şarap, kan rengiyle ve ekşi harmanıyla insanın içini yakan bir maharet gösterir fakat onun çektirdiği ıstırap mecâzî anlamda insanı dünya gamından, realitenin boyunduruğundan çekip alarak, âşıkın kirini/fesadını akıtmaktadır. Realitenin ve felsefenin topalladığı âlemde, insanı kanatlandıracak, onu ölümsüzde mayalayacak olan kuvvet fenâ fillâhtır, aşktır. Aşk insanı doğruca Hakk'a ileterek, faniyi beka vadisine ulaştıracaktır. Câm/kadeh, feleği temsil eder ve mat bir mine rengindedir. Fakat bu alevden aşk zayıf bünyelerin ömürlük hâsılatını kül ederken; diğer taraftan da kalp gözünü diri tutarak hukemânın ölümsüzlük iksiri oluvermektedir. Birinin

---

73 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Tayflar Geçidi)*, s. 243.
74 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 217.
75 Tarlan, *Fuzûlî Divanı Şerhi*, 20. Gazel/7. Beyit, s. 79.

felâketi diğerinin felâhına, birinin tükenişi diğerinin dirilişine yol açmaktadır. Elbette Fuzûlî'nin bu dalgalı hayâlleriyle, Kerbelâ'nın siyasî ve dinî olarak hareketli bir transit yol olması arasında bir bağ kurulabilir: "Sıcak ve fakat Tanrı'nın aziz iki lütfu olan Dicle ve Fırat ırmaklarıyla sulanmış bir çöl ikliminin meyvesi Fuzûlî, çocukluğunda ve ilk gençliğinde bu çöl hayatının güzelliklerini duymuş ve meşakkatini çekmiştir."[76]

Bağdat, Hille, Kerbelâ, Necef gibi hususî mekânların siyasî ve psikolojik atmosferi, Şia öğretisinin duygusal baskısı, iki devasa nehrin gürültüsü ve uçsuz bucaksız çöl, genetik olarak şiire elverişlilik birbirine harmanlanarak Fuzûlî'yi doğurtmuştur. Hâmid, İran ve Paris'i art arda gören, Divân Edebiyatı geleneğiyle nokta ağızlı, râ (ر) kaşlı, kıl kadar ince belli *mahrem* kadınların izlerini zihinsel haritasına işleyen biri olarak, bir bakıma Fuzûlî'nin en uzak olduğu mahremlere de yakınlaşarak, modernin/kendi çağının insanı ve eski zamanlardan nüveler taşıyan bir manyetizma gibidir.[77]

"Garbî medeniyet! Ki gurûb olmaya lâyık;
Hâlince onun gerçi zer u zîveri vardır.
Şarkın bu uzun leyl-i münâcâtının elbet,
Bir rûz-ı mücâzâtı ve bir mahşeri vardır."[78]

diyen Hâmid'in bu savunmacı tavrının yer diplerinde, sanıyoruz birçok isimle anılan Divân Şiiri (Batı Tesirindeki Osmanlı Edebiyatı, Saray Edebiyatı, Osmanlı Edebiyatı, İslâmî Türk Edebiyatı, Klasik Edebiyat) geleneği vardır. Telmih ve ilhamlarla mazide kalan binyıla atıflarda bulunan bu şiir geleneği,[79]

---

76 Abdülkadir Karahan, *Fuzulî (Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti)*, MEB, İstanbul, 1996, s. 276.

77 Felsefe tarihçisi Fritz Heinemann'ın bir yorumu bu noktada dikkatimizi çekmiştir: "... İnsan, birçok yaşamı tek bir yaşam içinde içsel olarak yaşayan en zengin varlık olduğu gibi, kendi içinde güçlere parçalanan ve bu güçlerin birbiriyle çarpıştığı en yoksul varlıktır da." Heinemann, "Metafizik", Çev. Doğan Özlem, *Günümüz Felsefe Disiplinleri*, s. 150.

78 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 258.

79 "Divan Şiiri'nin imaj sistemi yanında K. Kerîm, Hadîs, Kelâm, İslâm Tarihi, İran Mitolojisi ve Astronomi de dâhil olmak üzere, Ortaçağ ilimlerine ait bilgilerle donanmış bir kültür, beraberinde mazmunlarda bunlara dair telmih-

İbrahim peygamberin mucizevî kıssasına, Hz. Yusuf'un dönen talihine ve bir zamanlar düştüğü kör kuyuya, Hz. İsa'nın aşağılara nazar ettiği dördüncü gökteki bekleyişine, Afrasyab'ın bilek gücüne, varlık ağacının meyvesi olan kelâmın bütün olasılıklarına kalbini açan bir gelenekti. Elbette bir edebiyatın sırf söz oyunlarıyla yahut göndermeleriyle özetlenmesi mümkün değildir: "Herhangi bir edebiyatın -ne kadar mücerret olursa olsun- bulunduğu devrin hayatını aksettirmemesi kabil değildir. Şairler ve sanatkârlar, hatta farkında olmayarak, içinde yaşadıkları devrin ve muhitin tesirlerinden mülhem olurlar."[80]

19. yy.'ın sosyo-ekonomik ve siyasal pozisyonları doğrultusunda edebiyat ve gelenek bazen gönüllü bazen de gönülsüz *Garbî* bir evrene doğru devrilmektedir. Hâmid'in hayatı hep batacağına, mahvolacağına güya inandığı; fakat bütün ışıklı şehirlerine hayran olduğu Batı'da geçmiştir. Savunduğu geleneğin ana damarları onun sanatında hâkim unsurdur: "İnançla ilgili bu gibi ferdî problemlerin XIX. yy.da, hatta II. Meşrutiyet'e kadar hemen tamamen şiir alanında kaldığı, esasen doğrudan doğruya imana taalluk etmekten çok, geleneksel davranışlara kıyasla farklılık şeklinde olduğu anlaşılmaktadır."[81]

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e doğru devam eden süreçte, metafiziksel değişimlerin yanı sıra, geleneği yadsımak yahut yeni bir şey için onu devirmek çabası göze çarpar. Divan şiirinin söz oyunları ve hantal bir paradokslar oyunu olarak algılanışı[82] bir taraftan o şiir dünyasının evreninin de kaybolduğunu ifade etmektedir. Hâmid bu kayboluşun ilk işaretlerinden

---

lerin anahtarlarını da getirir." Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı", *DİA*, İstanbul, 2004, IX/424.

80 Levend, *a.g.e.*, s. 259.

81 Okay, *a.g.e.*, s. 35. *"Bu gibi"* ifadesiyle kastedilen problemler takdir edilecektir ki, Allah'ın mutlak iyi oluşu ile âlemdeki kötülükler arasındaki zıtlaşma ve Allah'ın ‹‹*Lâ-yüs'el*›› olarak algılanması ve insan zihninde çatallaşan metafizik sorularla ilişkilendirilebilir.

82 Hilmi Yavuz'un yorumu bu noktada zikredilebilir: "Yadırgamamak gerek: Resmî tarih, ideolojik bir tarihtir; bütün ideolojik tarihler gibi olumsuzlayıcıdır. Yazın tarihi de, resmî tarihin içinde yer alıyor. Osmanlı'yı olumsuzlayan bir tarih, onun şiirini de olumsuzlayacaktır kuşkusuz." Hilmi Yavuz, *a.g.e.*, s. 143.

sayılabilir. Zaten Hâmid, bir bürokrat olarak keskin bir lisanı, sert muhalif bir dili uygulayacak kişi değildir. Şahsî bir kaçış yahut kendinde karar kılmak, bu sebeple Hâmid için en kıymetli güzergâh olmuştur. Onun bazı şiirlerinde ve oyunlarında görülen panteist/içkinci algı, bir bakıma onu yaşadığı hayatı ve inandığı şeyleri içselleştirmeye zorlamıştır:

"Kâinatın? Hepsi mahzâ senliğin;
Aslı sensin, bizde zâhir benliğin.
Yar da ağyâr da sen, ben de sen;
Senliğindir hepsi sensin, sen de sen!"[83]

Buradan hareketle, Rıza Tevfik'in Hâmid için ön gördüğü; Herakleitos'un akıp-kaybolan, yanıp-yıkılan felsefî gerçeğinin yahut Tanrıyı kendisinde içkinleştiren *Panteizm* öğretisinin[84] bir tilmizi olarak görmek mümkün gibiyse de,[85] bu yalnızca onun bir tarafına karşılık gelmektedir. Çünkü o, bir başka eserde başka bir anlam örgüsü taşıyan bir mısra yahut beyit karalayarak, Hedonist/Zevkçi, Fideist, Mevlevî ve tam bir evrenselci duruşla önümüze çıkabilecek çokluğa sahiptir:

"Sanmayın Müslim, Mecusî, Musevî
Ma'nevîyim, ma'nevîyim, ma'nevî!..."[86]

---

83 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, 2001, İstanbul, s. 98.

84 Panteizm'in tarihsel macerası geriye doğru Yunan-Hint ve Uzak Asya kültürlerinin bir kolâjı olmakla beraber; sistematik olarak Plotinos'un kurduğu Yeni-Plâtonculuk akımı üzerinden anlam kazanır. Doğal olarak, Helenistik-Roma döneminin bir ürünüdür ve mistik tecrübenin –bu noktada şairâne duyuşun- en yüksek amaç olduğu ve fiziksel itaatten çok kalp duruluğunun önemini vurgulayan bir anlayıştır. Plotinos meşhur eseri Enneads'larda inandığı Tanrıyı, ‹‹*Basit şey gerçekten Birdir; (önce) başka bir şey ve ardından bir değildir*›› diyerek tanımlar. Bu noktada o *Bir* Tanrının türümü/sudûru halkalar hâlinde Akıl-Ruh-Madde dizgesinde kendisini gerçekleştirmektedir. *Bir*'den sudûr eden eylemin, güneşten sudûr eden ışık gibi olduğunu, hatta bütün düşünülebilir evrenin mahiyetinin bir ışık olduğunu; başta, düşünülürün tepesinde ve onun ötesinde, ışıldayan ışığı kendi dışına çıkarmayan *Bir*'in hüküm sürdüğünü iddia eder. Bu bölünemez *Bir*, kabaca bir çıkarımla her şeyin de bizzat kendisi hâline gelmektedir. Cevizci, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, Asa Yayınevi, Bursa, 2006, s. 494-505.

85 Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 113-134.

86 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam.*, s. 126.

Hâmid, büyük Doğu mirasının gölgesinde mısralarını yahut diyaloglarını karalamıştır. Bu karalayışlar girift ve karmaşık bağlarla yumak hâlinde önümüze çıkar. Fuzûlî'nin derin ıstıraplı söyleyişi nasıl ki Doğu kültürünün karmaşık ve yoğun detaylarını barındırıyorsa, Hâmid'de de bunu görmek kabildir. Bazen Hâmid'den Nedîm'in kendinden emin, akıcı ve zevkli İstanbul söyleyişi de sâdır olabilmektedir:

"Gel ey gül-i bâğ-ı emelim gel
Vuslat günü olsun gülelim gel"[87]

Bu sükûnetli söylem, Hâmid için, birçok şeyin fâni olması gibi anlıktır. Başka bir söyleyişiyle arz-ı endâm ettiğinde ne İstanbul ağzı ne de Osmanlı vakarı kalır. Öyle ki Hâmid, içindeki gizil kötü potansiyeli bir anda ifşâ eder:

"Emelim oldu elem; nefsim hiç;
Hem yetim oldum, evet, hem bir pîç!.."[88]

Eyvandaki adam zıtlıklara kapısını sonuna kadar açan kişidir. Ondaki çift başlı kartal, üçüncü bir yolu doğurması muhtemel bir zıtlaşma/opposition'dır; diğer şıkları yok sayan bir çelişki/contradiction değildir. Bu üçüncü yol hep flu bir iz bırakır. İki taraf arasındaki seri gidiş gelişler belki de bir üçüncü yolu hayalî olarak göstermektedir. Elde sallanan kalemin eğrildiğini düşündüren aldatıcı duruşa benzer bir hâl söz konusudur. Belki de Hâmid için hayatın kanunu budur:

"Bir şeyde devam yok mu Yârab!
Her şeyde nedir bu devr-i dâim?"[89]

Hâmid'in barındırdığı tezatlı duruşlar bazen garâbet bir söyleme geçiş yapsa da, o hep büyük Doğu mirasını takip eder. Elbette buradaki Doğu, Avrupaî menfezden ötelere bir bakış fırlatan kişinin ötekileştirdiği sınırlı, tanımlanmış ve aşılabilmiş bir şey olarak değil; bir bütün/küll hâlinde binlerce detayı kendinde harmanlamış, Buda'dan, Hz. İsa'ya, İbrahim Pey-

---

87 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 85.
88 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 63.
89 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 107.

gamber'den Hz. Muhammed'e uzanan çetrefil bir yoğunluktur. O yoğunlukta Akdeniz ve Anadolu herc ü merc olmuşlardır. Cahiliye şiirinden Herodot'a, Dehhanî'den Hayâlî Bey'e, Eşref'ten Nedim'e, Baykara'dan Gâlib Dede'ye daima kendisini çoğaltan renkli bir karışım olarak *Doğu* mirası, Hâmid'in en mühim güzergâhıdır. Sonuç itibariyle Hâmid kendi *Doğu*'su ile gelenek arasında geçişler yaparak sisli bir harita takip eder:

> *"Mey getir de benden öğren halveti,*
> *Gör ikizlikten ibâret vahdeti!*
> *Vasl ile hicrânı gel gör müttefik,*
> *Sûret ile mânâyı seyret müfterik!"*[90]

4. HÂMİD'İN SANATINDA POZİTİVİST YÖNELİŞLER

Tarihsel koridoru ve analojimizi geniş bir aralıkta alarak, Hâmid'in yeri hakkında bazı noktaları işaret etmek istiyoruz. Bu bağlamda, 19. yy. Batı'ya doğru anlamsal bir evrimi daima ön plâna çıkardığından, özellikle Pozitivizm algısını yaratan filozofları ve bilim adamlarını kronolojik bir çizgide takip ederek Hâmid'in tablodaki yeri yahut etkilendiği uzak ufuk hakkında tespitler yapacağız. Çünkü burada yaptığımız takip, özellikle bundan sonraki bölümlerin ve özellikle üçüncü bölümün anlaşılmasında bir referans noktası yahut mecburi bir giriz-gâh olarak anlaşılmalıdır. Milyonlarca yıl önce koca gökte salınan sıcak bir gaz bulutu ve onun soğuma süreci hayatı kurgulayan bir başlangıç olarak kabul edilirse; sudaki hücrenin/cellule macerası; okyanusa taşınan kaya parçalarının oluşturduğu tuzlu çözeltide gelişen organizmanın, büyük bölümü proteinlerden oluşan canlı özdeğe/protoplazmaya uzanan bu süreçte, bütün varlık âleminin hücreleri dokunmuştur: "Yaşam bir özdeğin (maddenin) başka bir özdekten bir şeyler alması ve başka özdeklere bir şeyler vermesiyle gerçekleşiyor.

90 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 157.

Canlanma, böylesine bir alışverişle başlamaktadır. Bu alışverişi sağlayan da doğanın yansıma (in'ikâs, reflexion) özelliğidir. Doğada her nesne başka nesneleri yansıtır ve başka nesnelerde yansır."[91]

Pasif yansımaları kendi içsel yeteneği ve gittikçe özelleşen sinirleri aracılığıyla, nesnel gerçeklere ulaşan insan/bu gelişmiş hayvan, ünlü bilim adamı Darwin'e göre, yaşam kasırgasında gücü sayesine ayakta ve doğal seçilimden (selection naturelle) sonra hayatta kalandır. *Neanderthalensis*'ten (Dördüncü buzçağı adamı) daha gelişkin *Homo sapiens sapiens* adı verilen gerçek insan formuna giden değişim ve terakkî serüveni, ilk insan ırkı cemaati kabul edilen *Cro-Magnon*'lara ulaşır: "Zaman içindeki bu tarihsel serüveninden de anlaşılacağı gibi insan, doğanın ürünüdür ve yaşambilimsel evrimin sonucudur. Yaşambilimsel evrimden insansal tarihe geçiş emek'le başlamıştır. İnsansal emeği, hayvansal çabadan ayıran, bu emeğin bilinç'li oluşudur. Emek ve bilinç, birbirlerinin koşulu olarak, insana özgü bir diyalektik ikileşmedir."[92] Tek başına değil; toplumsal bir varoluşu takip eden insan, çevresine uyamayacak kadar güçsüz olduğundan, çevresini kendisine uydurabilmek için akıllanmak zorunda kalmıştır. Maymun kıllanarak soğuğa karşı kendini korurken, insan kıllanamadığından maymunun derisini yüzüp üzerine geçirmiştir. Çevreye göre organların özelleşmesi durumu (*specialisation*) hayvanda yüksek bir seviyede gerçekleşirken –ki bu onu çevreye bağımlı kılmaktadır-; insan organlarının özelleşememesi yüzünden çevresine karşı özgürleşmiştir ki bu özgürlüğünü aslında hiçbir canlının kendisi kadar mükemmel kuramadığı *beyin-el* koordinasyonuna borçludur. Ve zamanla dilsel zekâsını geliştiren insan artık tam bir egemenlikle doğanın üst değeri hâline gelmiştir. Peki, öyleyse onu Tanrı inancına götüren şey, pozitif ve özdekçi bir dizgede ne olmuştur?

Elbette ki insanın korkuları, kafasındaki Tanrı'ları yaratmıştır. Kendisinden aşağıda olanlardan ürkmemeyi öğrenen bu

---

91 Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, s. 12.
92 Hançerlioğlu, *a.g.e.*, s. 15.

ilk insan, kendinden yukarda olana karşı garip hislerle doludur. Gökler gürledikçe, şimşekler çaktıkça korkusunu perçinleyen insan, göğe mecburen saygı duymak zorunda kalmıştır. Korktuğu şeyle uzlaşmak isteyen insan gelişmeye devam eden ve ihtiyaç zincirlerinden kurtuldukça daha derin anlamalara/istidlâllere giden zihinsel seyahatinde, soyut bilgi üretmeye başlamış ve özet bir ifadeyle kendisine inanabileceği şeyler yaratmıştır.[93] Aydınlama dizgesindeki Batı paradigmasının inanç dışı evrende kurduğu yaşam düzeneği genel hatlarıyla bu çizgiyi takip etmekte ve Tanrı inancını neredeyse bir yanılsamayla açıklamaktadır.

Diğer taraftan, İslâmî çizgide -Devlet-i Aliyye'nin genel dinî algısı bağlamında- insanın varoluşu demek, onun Allah tarafından yaratılışı demektir. Kara balçıktan/çamurdan başlatılan bir hareketle/emirle, *Esmâ*'yı öğrenen yahut bir şeyleri öğrenebilme potansiyeline sahip ve günah işleme özgürlüğüyle/yasak elmayı yeme bahtıyla donatılmış en yüce varlık olarak insan, hayvandan bir dönüşümün eseri değildir; fakat bununla beraber onun birçok evreden geçtiği de âşikârdır. Esasında evrim yahut tekâmül, İslâm tefeküürünün yabancısı olduğu bir şey değildir. Özellikle sembolik anlamda devreden dünya, tedavül eden zafer ve mağlubiyetler, hâlden hâle devrilişler Kur'ânî öğretinin vurgularındandır. Bu öğreti çerçevesinde insanın var olma süreci Darwin'in sudaki canlısıyla değil; çamur/kara balçık (tıyn) denilen ve nihaî anlamda karbon elementi olarak yorumlanan maddeden bir tekâmül süreci olarak da yorumlanır. Bu insanın biyolojik menşeindeki elementel basitliğine bir gönderme, aynı zamanda insan varlığının -başka terkipler ya da başka elementer biçimlenmeler içinde olsa bile- toprakta ya da toprağın üstünde var olan organik ve inor-

93 Konu başından bu noktaya kadar, Orhan Hançerlioğlu'nun, *Düşünce Tarihi* isimli eserinden mülhem olarak evrimsel teorinin insan ve onun kendi inancını yaratması düşüncesi ekseninde, *"Gök Boşluğunda Bir Dünya"*, *"Suda Bir Hücre"*, *"Yaşamak"*, *"Yeryüzünde Bir İnsan"*, *"İnsanda Bir Korku"* ve *"Korkuda Bir Kavram"* isimli parçalardan (s. 11-29) genel anlamda faydalanılmıştır.

ganik muhtelif unsurlardan kompoze edilmiş olduğu gerçeğine işaret etmektedir.[94]

Bir muayyen zamanda yaşayan insan, o zamanın bir azası olarak önündeki manzarayla göğüs göğüse gelip, çağının zihinsel şemaları çerçevesinde okumalar yapmaktadır. Bu aynı zamanda efkâr seyahatinin duraksız-bitimsiz olduğunu simgeler mâhiyette bir olgu olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda Darwin ile A. Comte; Her şeyin ölçüsü insandır, diyen Protogoras ile Darwin arasında gidip gelen anlam paslaşmaları söz konusudur. Hristiyanlığın Tanrı ve ruhbanlık öğretisinde oluşan çatallaşma, A. Comte'un zihinsel aktivasyonlarını elbette etkilemiştir. Auguste François Xavier Comte'un (ö. 1857) *Teolojik-Metafizik-Pozitif* sıralamasıyla üçlü bir evrene oturttuğu insanın zihinsel ve tinsel gelişim evreleriyle, birden üç çıkaran Hristiyan kültürün öğretisi yahut Hegel'in *Geist*'ı arasında da bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki yalnızca kendi coğrafyası üzerinde hâkim değildir.

Devlet-i Aliyye bu fikirlerle düşünüldüğünden daha erken tanışır. A. Comte'dan M. Reşit Paşa'ya gelen mektup bunun en önemli göstergesidir. Bir insanlık dini için, bütün akl-ı selim insanları ortak bir çalışmaya davet etmekte olan Comte, bu meyanda Reşit Paşa'dan umutludur. Bu yakınlaşmalar zamanla daha da derinlere doğru ilerlerken dünyaya gelen Hâmid, Pozitivist öğretiye sadakatle hizmet eden bir talebe olmadığı gibi, okuduklarının altını çizerek mistik hayâller peşinde koşan bir şâkirt de değildir. Elbette fikirler ve vakalar peynir dilimleri gibi kesin hatlarla birbirlerinden ayrılamazlar. Yaşamak, anlamak, kavramsallaştırma-sınıflama-sınırlama bir zihin hareketidir ve sanıyoruz hayatın bütün detaylarını yakalamaya muktedir bir eylem sayılamaz. Yine de bazı hislenişler ve yönelişler bağlamında Hâmid ve onun sanatı, bu yeni fikirlerden pay almışlardır:

---

94 Muhammed Esed, *Kuran Mesajı (Meal-Tefsir)*, Çev. C. Koytak-A. Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 2002, s. 15/516: 24. Dipnot.

"Hayli milletlerde seyrettim ki ben
Hâlıkı mahlûktur halk eyleyen."[95]

Yahut *"Hayy u lâ-yemût insan!"*[96] ifadeleri bir anlamıyla da Tanrı idesini yaratan insan gerçeğini işaret eder. Hatta bu kabul bazen medet ummaya doğru bir kayma yapar:

"Bir ferdinim, ey büyük cemaat
senden dilerim bu gün şefaat!"[97]

Bu üç ifadenin merkez noktası insandır ve o insan artık ilâhî bir lütfun bahşettiği hayat içerisinde aslî kaynağına dönmek arzusunu taşıyan *şey* değil; gerçekliğini bizzat kendi varoluşundan hareketle tanımlayan dolayısıyla kendi ırkına yatırım yaparak, sonsuzluğunu, ırkının genetik dizgesinde bir vücut olarak devam etmesinde arayan kişidir. İnsan ölür lakin insanlık bâkî bir hüviyet kazanmıştır.[98] Böylece insan diridir, ölümsüzdür, sonsuz bir kulübün seçkin bir azasıdır ve icap ettiğinde kendi Tanrı'sını kendi yaratmaktadır. Tanrı kavramına ulaşması sadece zihinsel hareketliliğinden kaynaklanmaktadır. Ne var ki Hâmid yazdığı şeyi rasyonel bir tarzda detaylandıracak kadar vakti olmayan kişidir. Çoktan yeni bir şey karalamak yolunda yeni heyecanlarla/ıstıraplarla cedelleşmektedir. Bir anda Allah'a bir *Münâcât* yazarak affını diler. Kendi itiraflarından mülhem olarak o, günahkârlık psikolojisini asla yenemez. Bir bakıma, Hâmid'i güçlü kılan şey de bu olmuştur.

Mükedder-Mübeşşer dünyasında dar kapının önünde af dileyen dervişken, insanı Tanrı kılan ve olguyu –elle tuttuğunu- tek gerçek addeden bir pozitivist üslubuyla da konuşabilmektedir. Hâmid tam bir pozitivist söylem geliştirecek ve böyle bir şey-

95 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 147.
96 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 222.
97 Tarhan, *a.g.e.*, s. 329.
98 Bu anlayış A. Comte'un meşhur aforizmasını hatırlatmaktadır: "İnsanlık, geçici hizmetlerini asla unutmaksızın nihâî olarak Tanrının yerine geçiyor." (En un mot, l'Humanité se substitue définitivement á Dieu, sans oublier jamais ses services provisoirer.) *e-kitap*:. A. Comte, Catechisme Positiviste ou Sommaire Exposition De La Religion En Treize En Tretiens Systématiques Entre Une Femme Et Un Prétetre De L'Humanité, Paris, 1874, s. 378.

le dertlenecek kişi değildir. Bu tavrın doğal bir sonucu olarak reddedişe varamayan lakin tapılan şeyi farklılaştıran, mesela onu vicdanla özetleyen bir anlayış görülebilmektedir. Vicdanın Tanrısallaşması yahut vicdanî bir sesin Allah'tan mülhem olduğu fikri, insanlık düşünüşü için elbette yeni bir hamle değildir. *Bir Pozitivist Olarak A. H. Tarhan* başlığı yerine, *Hâmid'in Sanatında Pozitivist Yönelişler* dememizin temel sebebi, Hâmid'in bir fikri tam olarak yansıtmamasından; daha çok yansımanın yansımasını göstermesi bakımından anlam taşımaktadır:

"Hâlık'ı belledim, fakat özümü
Bilmeğe mazhar olmadım hâlâ."[99]

Pozitif inancın kronolojik takibine geri dönecek olursak, zikredilmesi gereken isimlerden biri *Francis Bacon*'dur. O tecrübeye dayanmayan bilgiyi önemsiz, işitilerek öğrenilenleri saçmalık olarak kabul edip, aynı zamanda, ancak lâyıkıyla âlim olmakla Tanrı'ya yaklaşılabileceğini ifade etmektedir. Belki Londra'daki skolâstik tartışmaların bıkkıntısı ve bir hukukçu olarak bu yargıya varır. Bu bağlamda *Kepler*, evrensel çekim kanununa yolu açacak olan *Harmonice Mundi* (Dünya'nın Uyumu) isimli eseriyle gezegenlerin güneş çevresindeki hareketleriyle ilgili mühim saptamalar ortaya koyar. Alman astronomun bu kanunlaştırıcı saptamaları Galilée de *"Eppor si mouve (Her şeye rağmen dünya dönüyor)*'ye dönüşür. Matematikçi *Descartes*, âdeta cebirsel bir metafiziğin peşine düşerek *Kant*'a kadar uzatılabilecek bir anlam evrenini kurgular. Kendinin farkına varan –*Cogito ergo sum*- birey, mükemmeliyet duygusu doğrultusunda bir yaratıcıya ulaşabilmektedir.[100] Bu düşünüş dizgesi Tanrısal bir algıyı takip ederken; maddiyyûn/materyalist akım öncekinden daha sert hamlelerine başlar. Bu hamleler yalnızca felsefî cümleler serd etmez, fabrikaların bacalarını da çoğaltır. İşte Hâmid bundan pek hoşlanmaz. Topraklarını gittikçe yitiren bir milletin azası olarak gerçekliği algılar:

---

99 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 60.
100 Korlaelçi, *a.g.e.*, s. 13-50.

"O ticaretgeh-i düvelde bu gün
hükmeden şirket-i menâfi'dir.
İştirâk-i menâfi'-i akvâm
düşmanı dost ve dostu düşman eder."[101]

Bir şeyi değiştirmek, genel itibarla iktidarı/gücü ele geçirmekle mümkün olabilmektedir. Aydınlanma neferleri İskoç-İngiliz-Fransız sacayağında rotalarını çizerken; kilisenin öğretisini düzenlemek –ve belki tahrip etmek- için yeni bir aksiyom geliştirilmesi gerektiğinin farkındaydı. Bu noktada âdeta felsefe ve siyaset ikiz kardeşler olarak, sistematiği oturmuş bir toplumbilim kuramı imar etmek için yola çıkmıştır. Aydınlanma çizgisindeki materyalist-mistik-agnostik-bilimsel tavrı merkeze koyarak yeni bir şey söylemek, tahrip edici yönü güçlü bir biçimde hissedilen bir şey söylemektir. "Başta Kant olmak üzere bütün aydınlanma düşünürleri, gerçek aydınlanmanın vahye veya imanın sırlarına müracaat etmekten ziyade, bireysel, sosyal ve politik hayatın problemlerine aklî ve felsefî yöntemleri uygulamak anlamına geldiğini söyler."[102] Bu noktada Hâmid'de kendi inancıyla çıplak olarak bir yüzleşme yahut geleneği toptan bir reddediş değil; her defasında bir sarkaç salınımı misali, tarafını değiştiren agnostik/bilinemezci veya fideist/salt imancı diyebileceğimiz ikili bir tavır su üzerine çıkar:

"... Ben bir aralık
pek akîdesiz olmuştum. Sonra ümmiyet
imdadıma yetişti, kalbime emniyet
getirdi. Beşeriyet ve bütün kâinat
ilham ile hareket, ilham ile sebat
ediyor, bildim, iman ettim. Peygamberler,
dâhiler hep mülhem; verdikleri haberler
hep ilham. Emin oldum. Her yıldız bir âyet
her hâdise bir hadîs. Ve semâ bir râyet
ki Allah açmış! Delil-i ebediyettir.

---

101 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Vâlidem)*, s. 216.
102 Cevizci, *Aydınlanma Felsefesi Tarihi*, Asa Kitabevi, Bursa, 2008, s. 13.

Kâinat bir cemiyet-i ahaddiyettir
ki ben de onun âzâsındanım."[103]

Hâmid'in metafizik algısının temelinde Aydınlanma'yla başat giden öğeler olduğu kanaatindeyiz ve bu kanaati en çok destekleyen mesele önümüze ölüm ve sonrası olarak çıkmaktadır. Hâmid, ölümü bir facia, Ahiret'i ise bir asıl âlem olarak değil; aslın flu bir uzantısı olarak görür. Ölümden defalarca dem vurur çünkü o duyguyu yenmek istemektedir. Hâmid kendisini yutacak, tüketecek ölüme karşı merhametsizce saldırır. Ne ki maçın galibi baştan bellidir.[104] Hâmid'in bu yıkıcı ve merhametsiz tavrının dibinde, Aydınlanma'nın temel saiklerinden, mutlak bir kritik etme eylemi, Tanrı'nın insan eylemlerine müdahalesinin ve inayetinin reddi, bilimsel bir düzlemde güzel bir dünya yaratmak, bireyin çıkarına bir hizmet geliştirmek esası gibi ilhamlar göze çarpar.[105] Hâmid'in salon sohbetlerinde referans olan fikirleri deyim yerindeyse tamamen dünyevî bir ahlâkla hizalanmaktadır. İnsan kendini insan kılandır ve artık şerefli bir varlık olarak belirmez.

J. Locke (1632-1704) bütün düşünce dünyasının temeline oturttuğu *deneyim* süreğinde, eylemi sonuçlarıyla realize eden *tabula rasa* üzerinden felsefî bir duruş inşâ ederken, Aydınlanma'nın karakteristiğinde var olan mistik Tanrıcılık, ikili ve karmaşık bir yolu takip etmeye devam eder. "Tanrının olduğunu kesinlikle bilebiliriz. Tanrı bize kendisi üzerine doğuştan ideler vermemiş ve zihinlerimize kendi varlığını okuyabileceğimiz yazılar basmamış olmakla birlikte, bize zihinlerimizi donatan o yetileri sağladığına göre, kendini tanıksız bırakmış sayılamaz; çünkü duyularımız, algılarımız ve usumuz olduğuna göre, ken-

103 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 261.
104 Ahiret ve *Aydınlanma* bağlamında hafızayı reddeden Hobbes(1588-1679) zikredilebilir. O, ahlâkı doğrudan pragmatik bir kanala izole eder. Böylece iyi ve kötü birer izafe edişten başka bir şey değildir: "Ayrıca Hobbes'tan d'Alembert'e (1717-1783), d'Alembert'ten A. Comte'a bir fikir silsilesi vardır." O hâlde mutlak bir Tanrısal öğe mesela Âhiret nasıl yorumlanmalıdır? Zaten yorumlamaların ötesinde, ölüm bir hakikat olarak sınır taşını dikiverir. Onun dışındakiler zihinsel spekülasyonlar olarak göze çarparlar. Korlaelçi, *a.g.e.*, s. 51.
105 Cevizci, *a.g.e.*, s. 23-37.

di kendimize kaldığımız zaman onun açık bir kanıtından yoksun olamayız."[106] Burada dikkatimizi çeken garip bir hassasiyet söz konusudur. Bir aşk, tutuşan bir iman, yakarışların, âhların üzerinde yükselen bir Tanrı inanışı değil; akıl oyunları çerçevesinde nihayet kendisini kabul ettiren ve bu noktada insana pek şans tanımayan bir Tanrı fikri söz konusu edilmektedir. Öyleyse Tanrı'ya giden yolda, bir *Simurg* arayışı, bizzat hayatı kendisine zemin edinen diri/Hayy bir yaratıcı değil; felsefî, zihnî izahların kendisini kavramak zorunda kaldığı ve pek da aşağıya/esfele tenezzül etmeyen bir ilkesel güç olarak vardır.

Tanrı fikrinin ve inancının aşk ve iman dizgesinden ayrılarak, matematiksel bir cazibeyle anlaşılması ve bu inancın, peyder pey hayattan çıkarılması, diyebiliriz ki pozitif dinin finalini yazdığı uzun bir tiraddır. Tanrı'nın kendisini matematiksel evrende kabul ettirişi ve bu noktada insanın karşısına büyük bir şuur/akıl olarak konumlandırılışı Aydınlanma'nın kült şahsiyetlerinden Sir İsaac Newton (1642-1727)'da daha bir kesinlik kazanır. Bu tarz konumlandırılan bir Tanrı anlayışında fiziksel itaatin/nüsükün pek bir kıymeti kalmamaktadır. O Tanrı aklı büyüleyen en büyük akıl olarak kendi anlam çemberini ibadetten çok iman üzerine koymuştur: "Güneşin, gezegenlerin, kuyruklu yıldızların, hayran kalınacak şekilde düzenlenmesi ancak ve ancak büyük bir zekânın eseridir. Dünya'nınkine benzer bir sistemin merkezi olan her sabit yıldızın aynı plâna sahip olması şüphesiz tek bir varlığa bağlı olduklarını gösterir. Bu ebedî varlık her şeyi, dünyanın ruhu olarak değil, fakat her şeyin sahibi olarak yönetir. Hakiki Allah yaşayan, zeki ve çok güçlü olan Allah'tır..."[107]

Zeki bir Yaratıcı ile Tanrı'sız evren arasında sallanan zihinleri bir uzlaştırma gayreti olarak Leibniz (1646-1716) ve onun cevher/öz anlayışı bu noktada zikredilmelidir. Cevherlerin her biri kendi şahsında bir *birlik/monade* taşır. Dış dünyaya kapa-

---

106 John Locke, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, Çeviren: Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul, 1996, s. 353.
107 Korlaelçi, *a.g.e.*, s. 55.

lı olan *monadlar*, kendine yeten ve bütün kâinatın nüvelerini/özlerini ihtiva eden bir duruşları vardır. Ne var ki *monade* nihaî noktada yaratılmış bir şeydir. O hâlde bir de monadların monadı, izafî ve fanî olmayan mutlak bir monad olmak zorundadır. Elbetteki bu Tanrı'dır. Aklın en ulvî eylemi bu monadı kavramak olacaktır. *Apolojistleri* andıran ve adeta o dönemin zekice bir güncellemesini yapan Leibniz, felsefe ile vahyi uzlaştırarak şüpheci-bilinemezci duruşu yıkmak istemektedir.[108]

Bu uzlaştırma gayreti zamanla azalacak ve Aydınlanma çizgisinde daha sert bir maddecilik gündem olacaktır. Condillac (1714-1780)'ın entelektüel haritasını-bir manada insanlığını-inşâ ettiği yegâne kaynak olan *duyum*[109] ve onun doğal reaksiyonları olarak iradesini ortaya koyan, duyumsal verileri sınıflayıp/sınırlayıp kategorize ederek soyut kavramlara ulaşan insan fikriyle Condercet, *Heykel Adam/The Sculpture Man* diyerek kaskatı bir hakikat tablosu çizer.[110] Yine bu dizgede, yani duyuşsal gerçeği yüceltmek bâbında, tıbbî materyalizm sınıfı altında değerlendirilen La Mettrié (1709-1751), geleneksel olarak tanımlanagelmiş ruh-madde, maddî-manevî ikiliğini, kökten bir eleştiri sonucunda reddeder ve hiçbir tinsel tözün olamayacağını ileri sürer. İnsanın yegâne kılavuzları deney ve gözlemdir diyen La Mettrié, kendisini Spiritualist diye çağırdığı Descartes'e bir gönderme yapar: *Ben bedenim, düşünüyorum*, der. Etikasında en yüksek hazları dahi, özleri itibariyle maddî ya da bedensel hazlar olarak açıklar: İyiler de kötüler de aynı zevk yolunu izlerler. Afyonun verdiği sarhoşluk, fizikî bir yolla bütün felsefe incelemelerinin verebileceğinden çok daha

---

108 Geniş bilgi için bkz. Karl Vorlander, *Felsefe Tarihi*, Çev. Mehmet İzzet-Orhan Saadeddin, Günümüz diline aktaran: Yüksel Kanar, İz Yayıncılık, 2008, İstanbul, s. 434-437.

109 Condillac duyumun önemine dair şöyle bir açıklama getirir."Mecaz yoluyla merâmımızı ifade etmek gerekirse, ister göklere kadar yükselelim, isterse de uçurumların dibine kadar inelim, kendimizin dışına hiçbir vakit çıkmış olmayız. Dolayısıyla da kendi düşünümüzden başka hiçbir şeyi hiçbir vakit kavrayamayız." E. B. De Condillac, *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Bir Deneme*, Çev. M. Katırcıoğlu, MEB, 1992, s. 18.

110 Cevizci, *a.g.e.*, s. 193-199.

büyük bir rahatlık ve mutluluk duygusu verir.[111] Böylece insan sanki bir demir yığını ya da düzenli işleyen bir makineye dönüştürülür: *Makine insan/The Machine Man!* Hâmid bu algılamaların karargâh kurduğu kişi de olabilmiştir:

"Ya ben seg-i esvaktan niçin âlâ olayım ki, bir köpek ekmeğin gösterildiği yere gider, ben ekmeğin olduğu yerden ayrılamıyorum. Taayyüşçe fikrim, hayâlim bir para etmiyor, zaruret bizi istediği tarafa çekiyor. Midemiz gönlümüzden daha muhterem, maddiyetimiz maneviyetimizden daha mühim! Bazı kere en ruhanî güzelliği bir makine addedeceğim geliyor. İnsanlar düşünür birer hayâl, ses verir birer gölge, gezip tozan birer toprak parçası değil midir ey Salâhî?"[112]

Hâmid yazılarını kaleme alırken gayeci olmaktan çok anlık yaratımın önünü açan apolitik bir söylemin peşine düşer. Şurası var ki, *Batı*'nın madde-mânâ diyalektiğinde ürettiği pozitif bilim ve dinin etki alanına girmiş şahsiyetlerle cemiyetlerde kadeh tokuşturmuştur. Fuzûlî de âşık sevdiğinin mahallesinin köpeklerine dahi özenerek, hayvânî bir kimliği dahi o aşk adına kabullenebilecek tevazuu önceler. Şurası var ki, Fuzûlî'nin kafayı taktığı köpekler hayâlîdir, değişmecelidir. Hâmid ise gerçek bir köpek üzerinden fikir yürütür ve bu konuda şaka yapıyor da değildir. Maişet davasına memleket memleket gezmiş biri olarak bu kaygıyla, kendisini kuşatan çevreyi kötü bir dekor ve o çevreyi dolduran insanları birer makineden ibaret görür. Bu ikircikli ve müşkülü olan bir algılama biçimidir. Maddeye dönük olduğu kadar mistik bir lezzet aramaktadır.

Bu noktada Comte'un pozitif dinine giden yolda üç isim daha zikretmek yerinde olacaktır: Berkeley-Hume-Saint Simon(Claude Henri de Rouvroy). İngiliz Aydınlanması'nın mühim isimlerinden biri olan Berkeley (1685-1753), Locke'un keskin deneyciliğinden hareketle bir çeşit *öznel idealizm*e ulaşmıştır. Doğal nedenlerden önce eşyânın gâî nedenleri üzerinde durmak gerekliliğine işaret eden Berkeley, matematiğin kesin

---

111 Cevizci, *a.g.e.*, s. 185-192.
112 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 285.

hatlarını küçümseyerek, metafizik bilgeliğin peşine düşmüştür. *Mevcudiyeti değil maddeyi* inkâr ettiğini ifade eden Berkeley için esas olan ruhtur, mânâdır. Hayrete düşürerek, insanı büyüleyerek ve rayından çıkararak değil; onun aklını ikna ederek anlam bulan bir Tanrı anlayışı geliştirir. Bir mânâda maddeciliğin hızlanan serüvenine bir müddet onlarla yürüdükten sonra, bir üst alana/metafiziğe çıkarak reaksiyon göstermektedir. Oysa D. Hume (1711-1776) için, bu üst olan/metafizik, asılsız bir safsata, komik bir zandır. Metafizik, *izlenim*in/impressions silik hatıralarından, duyuların tekrarlanıp duran zihinsel tasavvurundan başka bir şey değildir. D. Hume için Allah fikri diğer birçok soyut şey gibi, insanî özelliklerin estetik bir tarzda süslenmesinden ibarettir. Bu noktada gözlem ve deneyimin terazisine çıkamayan ne varsa anlamsız laf kalabalığıdır. Kişi mütevazı bir açıdan bakarak matematiğin ve deneyin yargılarıyla bir söylem geliştirmelidir.[113]

Görüldüğü üzere *felsefî sarkaç* iki uç arasında salınımına devam etmektedir. Deneysel veriler ışığında matematiksel bir evreni inşâ eden Tanrı yahut o büyük güç için bir ululama söz konusu olsa bile, artık O'na ibadet etme zorunluluğu pek yoktur. Bu bağlamda Hâmid'in şu mısraları zikredilebilir:

"Ki gelip nefk-i bâd ile vecde
Hazret-i fıtrate eder secde
...
Tâ'at-ı Hak derûna âiddir
Mâ'bed ü iktidâ zevâiddir"[114]

Hâmid içinde ibadet, kulluk borcunu ifa yahut mütemadiyen acziyet inkişâf ettirmekten çok; insanın kendini konumlamasıyla, varoluşsal bir çaba göstermesiyle ilgili olmaktadır. Bu noktada ahlâkî eylemin temel dayanağı insanların birbirine duydukları ihtiyacın sonucunda ortaya çıkan yükümlülüklerdir. Ünlü Fransız ansiklopedist/matematikçi *d'Alembert* (1717-

---

113 Vorlander, *a.g.e.*, s. 461-466 ve s. 467-474.
114 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 45.

1778) *Diderot*'la birlikte çıkardıkları ansiklopedide bir noktada Fansız aydınlamasının da ana damarları belirir. D'Alembert, Prusya kralına yazdığı mektupta bilimsel ve etik algılamasını şöyle çizer: "Ahlâkın ve mutluğun gerçek kaynağı, kendi hakiki çıkarımızla yükümlülüklerimizi yerine getirme arasındaki yakın ve sıkı bağdır; kendimize beslediğimiz aydınlanmış aşk ve bütün ahlâkî fedakârlıkların ilkesidir."[115] D'Alembert için felsefe hayallerin değil, olguların bilimi, kendi tabiriyle *ruhun deneysel fiziği* olması gereken şeydir. Diderot bu algıyı daha kesin bir dille ifade eder: *"Ey Allah'ım var olduğunu bilmiyorum, fakat niyetim ve amelim bakımından sanki sen düşüncemi ve amelimi görüyormuşsun gibi hareket ederim."*[116] Biricik varlık kabul edilen evren, kendi kendine çalınan bir piyanodur ve âlemin bizzat bir Tanrı'yla işi yoktur. Bu algılar, A. Comte'un sosyal gerçek evreni/insanlık algılaması ve Tanrı'sız evrendeki boşluğu doldurmak istediği *sevgi* doktrininin işaretleri kabul edilebilir.

Hâmid'de bu sevgi merkezli pozitif ve sosyal dinin söylemi görünür gibi olur: *"Mezhebim bana herkesi bir bildirir. Her dini her mezhebi müsâvî görürüm... Ben bir adamın zâtını tecrübe ettiğim zaman din ve mezhebini aramağı iltizâm etmem. Ahlâkını; fezâilini öğrenmeği merâm ederim"*[117] diyen Hâmid, Hindistanlı kız kahramanı *Surucuyi*'nin ağzından kendi inanç biçimini de bir noktada hulasa etmektedir. Yahut *"İnsaniyet bir milletten ibâret olsa o millet de bir din ile mükellef bulunsa muharebe olmayacak"*[118] diyerek Saint Simon[119] ve A. Comte bağlamında sosyal dine dair hislenişler dile getirir. Düzenli bir toplumun maddî ve

---

115 Cevizci, *a.g.e.*, s. 222.

116 Vorlander, *a.g.e.*, s. 492.

117 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, s. 54.

118 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtu'l-Cemâl)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 151.

119 Saint Simon –C. Meriç'in ifadesiyle ilk sosyolog ilk sosyalist- A. Comte'un hocası olmakla beraber ondaki evrensel din temasının nüvelerini oluşturan kişidir denilebilir. Simon'un Romoscou'nun Evrensel Ahitleşmesi'nden hareketle, K. Marx'tan, İttihat Terakki döneminde Ziya Gökalp efkârının mucitlerinden E. Durkheim'e giden bir yolun işaret fişeği sayılabilmektedir: "Durkheim sosyal bilimlerin tarihini incelerken, Saint Simon'u ilk kez değişik bir biçimde yorumlayarak, meydana getirmiş olduğu eserin sosyal bilimlerin doğasında-

manevî güçlere dayandığını ifade eden S. Simon, manevî gücü rahiplerden, maddî gücü maceracı askerlerin/savaşçıların elinden alarak, manevî gücü bilginlere, maddî gücü ise kendi icadı olan *Endüstriyel Sınıf*'a bırakmak ister. Mesele kelime ve fikirlerin uçucu insicâmını yakalamak değil; Fransa'nın ve Avrupa'nın yaşadığı buhrana reçeteler sunmaktır.[120] A. Comte âdeta hocasının sözel hikâyesinden kendince bir anlam bularak –bir noktada durumdan vazife çıkararak-[121] sistematik bir yaklaşım sergiler. *A. Comte*'un üç hâl yasasına değinmezden önce, *N. Kemal*'in bir sözüyle yeni bir anlam dünyası kurmak yerinde olacaktır.

N. Kemâl, Tanzimat ekseninde Batı yönündeki kırılışı yaratan kuvvetlere değinirken şöyle bir yorum geliştirir: "Bir devlette iki kuvvet vardır. Biri yukarıdan, biri aşağıdan gelir. Bizim memlekette yukarıdan gelen kuvvet cümlemizi eziyor. Aşağıdan ise, bir kuvvet hâsıl etmeye imkân yoktur. Bunun için pabuççu muştası gibi yandan bir kuvvet kullanmaya muhtacız. O kuvvetler de sefâretlerdir."[122] Bu açıdan başka bir yorum geliştirmek mümkündür. Hâmid'in yeni vezin arayışları, Fârisî bir kelimeyle bir Fransız parkının ismini kafiyelemek, evrensel bir din arayışı iması uyandırmak, varoluşu/yaratılışı maddesel bağlamda *fosfor* üzerinden okumak, özetle farklı tabandaki algılamaların ürettiği kelime hazinelerini kendisinde mezcedişinin bizce en mühim kaynağı, bir manada *sefâret duyumu* diyebileceğimiz şey olabilmektedir. Temsil yeteneği taşımak, bir bakıma çağın hay u huyunu seri bir takip kabiliyetine borçlu-

---

ki önemin vurgular." Cemil Meriç, *Saint-Simon İlk Sosyolog İlk Sosyalist*, Yayına Hazırlayan: Mahmut Ali Meriç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 14.

120 Meriç, *a.g.e.*, s. 53-54.

121 "1817'den 1824'e kadar S. Simon'un sekreteri oldu. 1824'te artık genç bir filozof olduğuna inandığımız Comte şöyle yazar: Uzun zamandan beri Mösyö *S. Simon*'un temel düşünceleri üzerine düşünmüş olduğumdan, kendimi yalnız bilimsel yönetimle ilgili olan bu filozofun *Genel Bakışları* bölümünü sistemleştirmeye, geliştirmeye ve olgunlaştırmaya verdim." A. Comte, *Pozitif Felsefe Kursları*, Türkçesi: Erkan Ataçay, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2001. s. 9.

122 Muzaffer Turan, "Tanzimat'ın Dış Etkenleri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, s. 153.

dur. Hâmid'in meclis adamı oluşu, onun birçok şeyi önceden fark etmesine, en azından duymasına sebep olur:

"Herkes cihanda olmalı tâbi' diyânete
ondan tarakkub etmeli mâ'nî sıyânete"[123]

diyen Hâmid'in, önünde duran toplumu radikal ve romantik bir özlemle, yeniden örgütleme hülyası,

A. Comte'un toplumu yargılayan bir öngörüyle yapmak istediği devrimin en nahif bir formuna benzer. Comte, Katolikliğin dogmaları yerine insanın kendiyle ve yaşadığı evrenle arasında kuracağı ilişkiden mürekkep *öznel yöntem*le, proletaryanın hizmetine sunulacak tinsel bir doktrin peşine düşer: "Sosyoloji'nin yöntemi tarihsel yöntemdir. Biyoloji tarafından belirlenmiş insan doğası tipine uygun olması gerekecek yasaların saptanmasını sağlar. Böylece tarihsel saptamalar, pozitif psikolojinin verileri ile uyumlarıyla doğrulanır."[124] Medeniyeti, insan zekâsının gelişmesi olarak yorumlayan yazar, medeniyet tarihini basamaklara ayırır:

a. Teolojik/İlahiyatçı-Kurgul Hâl
b. Metafizik-Soyut Hâl
c. İlmî-Sanayi, Pozitif Çağ

Böylece bütün efkârını tabiat-üstü bir kaynağa bağlayarak şekillendiren insanoğlu, sistematik olarak korku ve güçsüzlüğü sebebiyle emeklediği bir dönemdedir. Bu evrede âdeta korkularını tabiatüstü bir güce bağlayarak, çoklu Tanrıcılıktan daha güçlü bir felsefesi olan tek Tanrıcılığa kadar ilerler. İkinci dönem bir ara dönemdir. Metafizik dönemdeki tabiat-üstü kuvvetler yerini gerçek tözler kabul edilen soyut kuvvetlere bırakır. Böylece âlemi düzenleyen yüce varlık, insansı/antropomorfik bir şey değil; bir prensip, bir kuvvet olarak kabul edilir. Bu aşamada ulaşılacak son noktayı yorumlarken, teolojik dönemde «*bağımsız kutsallıklar oyununun*» zirvesine ulaşan tek Tanrı, metafizik dönemde Doğa/Tabiat olarak unvanlandırılır.

---

123 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Ruhlar)*, s. 274.
124 Comte, *a.g.e.*, s. 14.

Son evre kabul edilen pozitif evrede insan önce şunu kabul etmelidir ki zekânın kudreti mutlak varlığı bulamayacak mâhiyettedir. *Niçin*'lerin yorucu dünyası terk edilerek, gözlem ve rasyonel düşünce yoluyla evrenin değişmez kanunlarının peşine düşülür. Bilimsel bakış zamanla, önceden anlaşılamayan –belki de bu yüzden iman edilen-, öznel olayları kâğıda geçirerek bir formülasyona tabi tutarak onları sistematize edip genel kanunlara bağlayacaktır.

M. Reşid Paşa'ya yazdığı mektubunda, *Doğu* ve *Batı* insanlarının büyük bir iştiyakla evrensel bir dini aradıklarını, bunun da insanlığa büyük hizmetleri olan İslâm dininin Allah'ı yerine, insanlık ülküsünün konmasıyla mümkün olacağını söyleyen A. Comte kendince daha en baştan sonuca ulaşmıştır. İntiharın eşiğinden dönen ve Clotildé'nin hayranı olan Comte, Katolik Fransa iktidarının karşısına *"Biz aslında eşitiz/égalité"* demek için çıkar. Hafife alınamayacak bir kurguda fikirlerini sistemleştirir ve ondan sonra gelen devrin zirve Materyalizm'i bir bakıma ondan hız alır. Hâmid, şüpheye yatkın karakteri ve romantik hislenişleri sebebiyle herkesin barış içinde yaşayacağı savaşsız bir evren arzular. Fakat Hâmid için, Allah olmazsa olmaz bir varlıktır, mutlak gerçektir. Yine de ahlâkî öğretiler, tâat ve nüsük ona daima ağır gelmiştir:

"Bir lahza için asrını lâyık mı unutmak?
Ben istiyorum belki bugün Hâlık'ı yutmak!"[125]

5. ROMANTİZM EKSENİNDE HÂMİD

17. yy. sonlarıyla 19. yy. ortaları arasındaki zaman aralığında değerlendirilmesi âdet olan *Romantizm*, kuvvetle muhtemeldir ki uzun bir mayalanma süreciyle göbek bağı olmakla beraber, hatlarını daha keskinleştirdiği bir dönemde özel ismini kazanmıştır. 1789'da *"Romantik"* kelimesini kabul eden Fransız Akademisi bu kelime için şöyle tanım yapar: "Romantik,

125 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Yabancı Dostlar)*, s. 332.

umumiyetle insana şiir ve romanlardaki manzaraları tahayyül ettiren yerlere denir."[126] Bu tahayyülün, tutarlı ve ekolcü bir Klasisizm –ki bu sanatın birçok şubesi için geçerli bir sınıflandırmadır- karşısında muhalif bir duruş olduğu malumdur. Aydınlanma'nın birkaç ülkede devam eden felsefî ve bilimsel izahatları, hayalci olmayı çocuksu bir zemine doğru iterken; sosyal sahada yaşanan savaş ve devrimlerin tekrar tekrar kurguladığı dağınık zihin yapısı, bir savunma polemiği geliştirmek durumunda kalmıştır da diyebiliriz.

İngiliz romantizmi *daha sevecen* bir şiirin peşine düşerek metal/sanayi devriminin ve çocuk işçilerle yükselen kişisel imparatorlukların oluşturduğu kaosa belli ki bir cevap vermek istemiştir. Almanya'da ise Romantizm folklorik ve etimolojik bir mecrada ilerleyerek millî kökeni sağlamlaştırmak gayesini güdüyordu. Fransız romantizmi kanlı devrimin ardından *liberté-égalité-fraternité (özgürlük-eşitlik-kardeşlik)* ilkelerini bir taraftan bayrağına zemin yaparken, diğer taraftan da aristokrasinin hükümranlığı altındaki klasik edebiyata bir darbe vuruyordu.[127]

Orhan Okay, Romantizm'in mayalanma sürecinin kaynağını Frenetique/Frenetik akımı üzerinden bir okumayla; muhayyilesi, kötü-şeytanî insanlar, caniler, devler, hortlaklar, baykuşlar, ölüler üzerine yoğunlaşan bir anlayışa ve genç Victor Hugo'ya yönlendirir. Shakespeare tarzında abartılmış, ürkünç varlıkların genellenmesi bağlamında böyle bir dünyayı okumayı arzulayan devre bir cevap olduğunu ifade eder.[128] Polisiye romanların, aşk hikâyelerinin, masalların, efsanelerin; çağlar boyu iktidar bayrağını elden ele dolaştırması bir bakıma sosyal varlık olan insanın ihtiyaçlarının, arzularının, beklentilerinin farklı yoğunlaşmalar yaptığı anlara merhem olduğu düşünülebilir. Bu yoğunlaşmalar bir eylemsellik içinde gerçekleşebildiği gibi, bazen bir toplumun pasifize edildiği ve-

---

126 Cevdet Perin, *Fransız Edebiyatı'na Toplu Bir Bakış*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1943, s. 93.
127 Geniş bilgi için bkz. Perin, *a.g.e.*, s. 94-107.
128 Orhan Okay, *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, Atatürk Üniversitesi Erzurum Basımevi, Erzurum, 1972, s. 29.

ya büyük kalabalıkların ruhsal çöküntüler noktasında buluşmalarına binaen, *eylemsizlik eylemi* içerisinde, kahredici yahut yılgın bir retorikle konuşabilmesiyle de kendini ifade edebilir. Klasisizm geometrik bir şekil olarak düşünülürse, Romantizm bir puzzle olarak önümüze çıkar.

Başka bir açıdan Tanrı'nın devamlı yaşamsal alanın dışına itilmesi, yok-lanması ve onun hakkında daimî bir şüphe geliştirilmesi, milyon yıllık geçmişinde kendisini, *Yaratıcı*sıyla anlamlandıran insanoğlunu duygusal anlamda bir mahvedişe sürüklemiştir. Tabiat yahut yıldızlar, ulaşılmazlıklar ve dağ zirveleri ne kadar kutsanırsa kutsansın, hiçbiri Yaratıcı azametinde değildir. Biraz daha yorumumuzu öznelleştirirsek, Romantizm'in ölüm, intihar, yasak aşk ve tabiat düzleminde hislenişleri, bir bakıma boşluğun zihinsel taramasından süzülen kara bir çıktıdır. Alman romantiklerinin öncülerinden Heinrich Heine'ın 1824 tarihli *Hartz Yolculuğu* eserindeki bir şiir, bir bakıma Romantizm'in ana hikâyesini özetler gibidir.[129]

Almanya'da "Strum and Drung" (Fırtına ve Coşkunluk) ismiyle maruf romantik hareket, Klopstock (1724-1803), Herder (1744-1803) çizgisinde ilerleyerek folklorik ve mahallî üslubunu genişletir ve büyük romantik şair-yazar Johann Wolfgang

---

129 "Siyah setreler, ipek çoraplar
Nâzenin, kibar, sanatsal kolluklar
Nazik konuşmalar, kucaklaşmalar
Âh, ne olurdu kalpleri olsaydı!
...
– Ben dağlara çıkmak istiyorum,
Sessiz kulübelerin ikame olduğu
Özgürce bize doğru esen rüzgârların
İnsanın kalbinin genişlediği dağlara
Evet, dağlara çıkmak istiyorum
Karaçamların boy gösterdiği
Derelerin çağladığı kuşların özgürce şakıdığı
Vahşi bulutların başını yükselttiği dağlara
Hoşça kalın ey cilâlı kadınlar ve erkekler
Hoşça kalın cilâlı salonlar-holler
Dağlara çıkıp yükseklerden sizlere
Gülmek istiyorum." *e-kitap*: Heinrich Heine, *Pictures Of Travel (Translated from the German)*, Philadelphia, 1879, s. 49-50. (İngilizce'den dilimize çeviri şahsımıza aittir.)

Goethe (1749-1832)'ye ulaşır.[130] C. Perin, Alman romantiklerinin 1767-1781 yılları arasında konuşlandığını, eserlerin tarihî aralığının 1759'dan 1816'ya kadar olduğunu ifade eder. Bu bağlamda o, Goethe ve Schiller'in bu cetvel haricinde olduğunu, ilk Alman romantik mektebinin İena ve Berlin şehrinde vücut bularak; Shlegel, Novalis, Tieck, Fichte, Schelling ve teolog Schleiermacher'le inkişaf ettiğini belirtir: "Alman romantizmi sinesinde hakikî sanatkâr, edip ve şairden ziyade; filozof, profesör ve münekkit toplamıştır. Binaenaleyh, İngiliz romantizminin aksine olarak, bu romantizmde eserden çok nazariyelere ve tenkitlere tesadüf edilmektedir."[131] Böylece Germanistik bir lirizm üreten Almanya, elbette I. Napeleon'un işgalini gören bir toplumun intizarını da sırtında taşımaktadır.

Romantizm'in baskın yönü ıstıraplı ve hüzünlü bir aşkın terennümü olmakla beraber, bir bakıma da hayata/akıp geçen onca şeye duyulan tatminsiz bir sevginin naralarıdır. Batı'nın içlendiği şeyler, hayatın alışıldık hızının üzerine çıkması, mezhepsel kavgalar, devrimlerin yarattığı yeni sınıfların kaosu olarak özetlenebilir. Bu bağlamda sanatkâr yeni şeyler arasında bocalayan bir ikondur. Devlet-i Aliyye'ye gelince, elbette devletin derin bir *lirik* geçmişi vardır ve henüz 25 yaşında mezar taşına gönderme yapan Hâmid, bu geniş mirasın gölgesinde, teraziye gelmez bir romantik olacağını daha o vakit ispat etmiştir:

"Mürüvvet görmeden ol ince belden
Yıkıldı hacle-i ömrüm temelden?

---

130 *Genç Werther'in Acıları*, yoğun bir lirik disiplinle tam bir romantik çemberde var olur ve kanaatimizce Goethe en çok buralarda aranmalıdır. Birkaç örnek zikretmek yerinde olacaktır:
"19 Ekim
Ah, bu boşluk! Göğsümdeki bu korkunç boşluk! Yalnızca bir kez, yalnızca bir kez onu yüreğime bastırabilsem, bu boşluğun doldurulabileceğini düşünüyorum çoğu zaman." J. W. Goethe, Genç Werther'in Acıları, Çev. Mustafa Canbek, Bordo&Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s. 141;
"Gece oldu!.. Kayıp ve yalnızım bu fırtınalı tepede. Dağlardan rüzgârın uğultusu geliyor. Dere, kayaların arasında köpürdüyor. Bu fırtınalı tepede yalnızım, beni yağmurdan koruyacak bir kulübe bile yok." J. W. Goethe, *Genç Werther'in Acıları*, s. 179.

131 Perin, *a.g.e.*, s. 98-99.

...

Taşım üzre şu olsun yâdigârım:
Hakîkat farkı yok ömrün meselden,
Hayâl ü hâb imiş geşt ü güzârım!"[132]

Romantizm'in genel seyri değil, hangi Romantizm'in seçildiği daha önemli bir meseledir. Bu üslubun Devlet-i Aliyye'ye sirayet ettirildiği asıl mekân birçok şeyde –türler, vezinler, yönetim tarzları- olduğu üzere Fransa topraklarıdır. Hatta Tanpınar, 19. yy. edebiyatının fikir ve hisleniş manevralarını, farklı bir dikkatle görerek birkaç eser üzerinden tanımlanabileceğini ifade eder: "Bildiğimiz gibi bu devir edebiyatımız birkaç yabancı kitabın etrafında döner: ‹‹Télémaque››, ‹‹Atala››, ‹‹Paul et Virginie››, ‹‹Graziella››, ‹‹La dame aux camelias›› ve ‹‹Sefiller››. Bunlar, falan veya filan esere değil, sanatkârın şahsiyetine tesir eden eserlerdir."[133] Fransız romantizminin, kendinden önceki İngiliz ve Alman romantizminden etkilendiği ve o tecrübeleri tekrar kodladığı düşünülebilir. Alman romantizmi paralelinde, nazariyelerin bol olduğu bu yeni romantizmde, özellikle şiir hususunda Doğu'nun mahallî renklerinden faydalanmıştır: Couleour Locale.134 Batı'nın kendi edebî sistematiği çerçevesinde bir terakkî kaydettiği anlaşılmaktadır. Tecrübelerin, benzeş açılardan hız alarak hüzünlü bir cereyanı kurgulaması gayet doğal bir yürüyüşken; Devlet-i Aliyye coğrafyasında, daima yeni bilgileri kolonize eden fraklı dervişler/tilmizler, önce hızla kendilerine yabancılaşmış, diğer taraftan da sanatsal ve evrensel bir serüvene katılma şansı bulmuşlardır. Octavio Paz, bahsettiğimiz acûl taşıyıcılık rolü için kendi ülkesi itibariyle bir yorum geliştirir: "Bana öyle geliyor ki, bizim asıl etkinliğimiz Ansiklopedi'nin ve eleştirel felsefenin benzerinin olmayışıdır. ... İşte büyük kopuş: Modern çağın başladığı yerde bizim de ayrılışımız başlıyor. Bu yüzden ülkelerimizin modern tarihi tuhaf bir tarih oldu. Ansiklopedi'yi de burjuva devrimi-

132 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 77-78.
133 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 525.
134 Perin, *a.g.e.*, s. 101.

ni de ne eleştiri ne de giyotin- tanımadığımız için eleştiriye ve onun yapılarına karşı o tutkusal ve zihinsel tepkime olan Romantizm'i de yeterince tanımadık." [135]

Bu bağlamda Romantizm'in ana üslerinden İngiltere ekseninde bir örneklendirmeye gitmek anlamlı olacaktır. Darwin, HMS Beagle ile dünya turu için davet aldığında, Cambridge felsefesi olarak da bilinen *saatçi Tanrı* (ince işçilik yapan mimar) anlayışına gönülden bağlı bir adamdır. Türlerin kökeninin ilahî kökenine ‹‹sırların sırrı›› diyen Darwin, sonraları bu fikrini değiştirmiştir. Fakat Darwin meşhur Beagle yolculuğu sonrasında, vatan topraklarına ayak bastığında geride bıraktığı Viktorya Adası'nda radikal dönüşümler yaşandığını fark eder. Değişimin çınlayan işaretleri, –örneğin tren yolları- buhar ve kömür teknolojisi, fabrikalaşma süreci artık yeni bir evrenin sembolleri olacaktır.[136] Bu noktada İngiltere'de romantik bir şair olmak için ehven bir zemin hazırlanmıştır. Doğa tekrar değer kazanmıştır, hayat hızlı ve acımasızdır. Birilerinin bunu dile getirmesi gerekmektedir. Gerçi Osmanlı coğrafyası sathında *–yüz elli sene var ki-* diye başlayan Tanzimat itirafı da ciddi bir bunalım ve ufuktaki Romantizm kaynağı olarak zikredilebilir. 19. yy. kalem erbabı, kendi bocalayışının, her iki tarafa da tam bir aidiyetle bağlanamayışının yasını Romantizm ile tutmuştur.

Alfred De Musset, Romantizm için şu tarifi yapar: " (...) Romantizm ağlayan bir yıldızdır, romantizm inleyen rüzgârdır, romantizm ağlayan gecedir. ... Romantizm beklenmeyen bir parıltı, hasta bir sermestîdir."[137] Birçok şeydir Romantizm ve ne idüğü tam izah olunamayandır. Istıraplı bir adamın dev çam ormanları altında omuzları titreyerek ağlaması ve *kurumekanik* bir akılla inşâ edilen medeniyete küfrüdür. Kanaatimizce, aşk, tabiat ve ütopya Romantizm'in sacayakları olarak

---

135 Octavio Paz, *Modern İnsan ve Edebiyat*, Remzi Kitabevi, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, 1993, s. 17.

136 Janet Browne, *Türlerin Kökeni –Charles Darwin-*, Çev. Orhan Düz, Versus Yayınları, İstanbul, 2008, s. 25-45.

137 Perin, *a.g.e.*, s. 93.

kabul edilebilir. Hislenen ince bir ruh, yıldızların süslediği olağanüstü bir evreni, ışıklarla tersim edilmiş ve aynı zamanda kabalaşan insanların elinde kirletilmiş dünyanın, en mutena, en tenha yerlerine; ağaçlara, derelere, kuşlara müteallik olarak hayâl edilen doğaya kaçar. Orada bir rüya görür ve bu rüyada kavgasız, hoş bir evren vardır. Denilebilir ki kalp, aklı yenmiştir ve Hâmid'in tercihi en baştan bellidir:

"Kalbimi aklıma tercîh ederim
Fikrimi his ile tashîh ederim"[138]

Rıza Tevfik, Hâmid'in, Romantizm'i Devlet-i Aliyye topraklarına kavgasız, gürültüsüz getiren kişi olduğundan dem vurur ve o günler için bunun en *eski ve ahsen* bir yol olarak, humma geçiren eski edebiyatı payandaladığını ifade eder. Romantizm'in titrek ve işveli üslubu bir başka nazarla, *bildiğini gizlediğinin bilgisine* dönük bir algılamaya sahiptir. Romantizm daima Tanrı'dan referans alır. Önce O'nu gizler, şüphelerini biriktirir, hüsrana uğrayarak bir nehrin kenarına oturur; âdeta kendisine şöyle der: O bildiğin şeyi söyleme vakti gelip çattı işte!

"Nazar etsem sezâ tehevvürle
Tüylerim titriyor tasavvurla
Kimdir imkân veren bu hârikaya?"[139]

Chateaubriand, Napeléon'un tahta çıktığı esnada "Hristiyanlık Kudreti" isimli eseriyle, *Ansiklopedist*lerin agnostik ve naif-deist tavırlarının kurguladığı, daha az işin içinde ve daha güçsüz bir Tanrı yerine; koyu Katolizm'i koltuğunun altına alarak, kral-kilise ortaklığını yeniden yüceltmiştir. Bu algının gölgesinde devam eden süreçte Shakespeare'in trajedilerini oynayan İngiliz bir grup, İngilizce'yi henüz bilmeyen Hugo, Dumas, Théophile Gautier gibi yazarlar tarafından seyredilmektedir. Minnet ve şükran duydukları Shakespeare, bir noktada gökteki merhametli-dâhiyane baba olarak oğullarını gözetler. Teatral seyirlerin en mühim izdüşümü *tarihî dramlar* olarak

138 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 352.
139 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tezer yahut Melik Abdurrahmanü's-Sâlis)*, s. 420.

belirginleşirken, o sıralar/1827'de, Hâmid'in kendisinden ciddi anlamda etkilendiği defaatle ifade edilen Hugo, Cromwell Mukaddemesi'ni/La Préface de Cromwell neşreder.[140]

1830'da *Hernani* oyununun gösterimiyle şaşaasını ikiye katlayan Hugo, Romantizm'in özgünlük çağının başlangıcı olarak da kabul edilebilir. Ne var ki uzun ve yorucu bir geleneğin oturmuş sistematiği daima taban olarak kalmıştır. Bir noktada Tanrı'sız evreni dışlayan Romantizm, Yüksek Zât'ı kendi sahasına indirerek beraber ağlayabildiği Tanrı'sıyla yani bizzat kendinin merhametli tarafıyla, insanın tanrısallaşmasına ters açıdan katkıda bulunmuştur diyebiliriz. Birlik (zaman-mekân) nazariyelerinin reddi, ütopyaya giden yolu tekrar inşâ etmiştir. İnsan kendi duygusal evrenine benzettiği gerçek dünyada, yine skorcu ve rekabetçi doğasına paralel yürüttüğü ekonomik çemberde, ateşten bir topu avuçtan avuca fırlatmaktadır ki bu bize kısır bir döngüyü hatırlatmaktadır.[141] Bir başka açıdan Nietzsche yılgınlığı diyebileceğimiz kısır döngü –başlangıcı ve sonu yadsıyan- söylemi belki de buralarda aranmalıdır:

" (...) Şu geçide bak, cüce! diye sürdürdüm konuşmamı, "iki yüzü var. Burada iki yol birleşir: kimse bu yolların sonuna dek varamamıştır daha.

Şu geriye doğru uzanan yol: sonrasızlığa dek sürer. Şu ileriye doğru uzanan yolsa, -başka bir sonrasızlıktır. Birbirine karşıttır bunlar, bu yollar; birbirlerini başlarıyla iterler: -ve burada, bu geçitte birleşirler. Bu geçidin adı, üstünde yazılıdır: "Ân".

---

140 Bu mukaddeme aynı zamanda Fransız romantik mektebinin bir nevi beyannamesi mahiyetindedir ve üç kısımdan ibarettir:
i. Şiirin, daha doğrusu edebiyatın, insanlığın istihâlelerini takip edişi, İptidâî devir (Lirik edebiyat)-Eski devir (Epik edebiyat)-Yeni devir (Dramatik edebiyat) olarak zikredilmiştir.
ii. Dramın tarifi ve klasik tiyatronun tenkidi bağlamında; zamanda ve mekânda tahdidin atılması, mevzuda vahdetin bir dereceye kadar kabul edilmesi...
iii. Cromwell dramının okuyucuya takdimi ve mevzuun tarihle olan münasebetinin derecesi hakkında malumat ve eserin uğrayabileceği tenkitler olarak zikredilebilir. Bu meşhur mukaddime hakkında geniş bilgi için bkz. Perin, *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s. 107-113.

141 Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Turan Oflazoğlu, MEB, İstanbul, 2001, s. 177-178.

(...) "Bak" diye sürdürdüm konuşmamı, "şu âna bak! Geçitten, Ândan, sonrasız bir yol uzanıyor geriye doğru: bir sonrasızlık var arkamızda.

Her yürüyebilen, bu yolu daha önce yürümüş olmalı değil midir? Her olabilen, daha önce olmuş, bitmiş ve geçmiş değil midir?

Peki, her şey daha önce de var idiyse: bu âna ne dersin cüce? Bu geçit dahi, -önceden var olmuş olmalı değil midir?"

Hâmid'in en esaslı kısır döngüsü, zannımızca ölümden iğrenişidir. Kadınların kokusu yahut aşkın cevheri, mütemadiyen sanatkâra efsunkâr hisler yüklese de, sanıyoruz o cennetin gerçek yerinin burada olması gerektiğine inanır. Bu vazgeçici ve emniyetsiz tavır bazen --özellikle tiradların vurucu yerlerinde- mübalağalı tezatlara, reddedişlere kadar gider. Âdeta Hâmid, kendi sonu için duyduğu ezayı, eserleri için de yaşamıştır. Garip ve sert bir hüzün eserlerin ana damarlarında kendini hissettirmektedir:

"Ben şânına kıydım, sen cânımı al,
Ben gönlünü kırdım, sen göğsümü yar!" ;

" - Babam için öl, benim için yaşa!
- Vücudumdan iğren, nâşımı okşa." ;

"O halde hem durma git, hem gitme dur.
Merhameten urma, itaaten ur!..."[142]

Hâmid'in romantik duruşu aşk-tabiat-ütopya doğrultusunda, tam bir ekol takipçisi denemeyecek ve kişiye has çetrefil geçkileri olan bir tarzdır. Tam da bu noktada onun kendi ifadeleri doğrultusunda üslup değil; esâlîb/üsluplar sahibi olduğu hatırlanmalıdır. Zamanının hızına paralel bir evrende, Romantizm kendi yoluna dervişane yahut agnostik bir tavırla devam ederken, 19. yy. itibariyle, ölçülebilen şeylerin ve teknik imparatorlukların öneminin artışı, bir bakıma akımların, ekollerin

142 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)*, s. 218-220-224.

zamansal seyrini kısaltmıştır. Parnasyenleri, Sembolistler takip eder. Realistler ve Natüralistler kol koladır. Herkesin her şey, her şeyin hiçbir şey olabileceği Post-modern çizgiyi müjdeleyen bu ilerleyiş bağlamında; Hugolar, Mussetler, Baudelaire ve Verlaineler art arda bir mirası büyütürken, Devlet-i Aliyye topraklarında da yeni dengelere uyum sağlama çabası göze çarpmaktadır. Gelen her şey çok hızlı gelmektedir. Ayrıca bu akışta bütün kutsallıklar sislerin ardına itilmektedir.

Bu sisli resim, Kopenhaglı Soren Kierkegaard (ö. 1895)'ın inancın sübjektif yönüne ağırlık vererek, sistematik/genellemeci bakışın sınıflayıcı ve sınırlayıcı baskısına cevabını hatırlatıyor. Ona göre insan sonlu varlığının içine kendini hapsederek sonsuzla olan bağlantısını kesmiştir: "İçimizde sonsuzluk olmadan umutsuzluğa düşemeyiz; ama eğer umutsuzluk ben'i yok edebilseydi o zaman umutsuzluk da olmazdı" [143] diyerek sonsuzluk hissine ulanan inançsız bir istemin insanı ölümcül bir hastaya çevireceğini ifade eder. Böylece kişiye has bir inanma/sübjektif iman meselesi su yüzüne çıkar ki, bu tam da Hâmid için biçilmiş bir kaftandır. S. Kierkegaard aynı zamanda muafiyet-mükellefiyet arasında bir seçim yaparak, insanın yapmasını zorunlu kılan bir alana parmağını çevirerek, insanı sınırsız ve laubali fikrî sıçramalarından arınmasını salık verir. Böylece klasik devirle modern denilen çağ arasındaki gergin pazarlık su yüzüne çıkar: Birisi ölümsüz eserler ortaya koymak için âdeta metafizik prensipler icat eder; diğeri sonluluğu tabana koyarak muğlâk bir dünyaya gözlerini diker.

Uyum süreci çetin bir mücadele istediğinden ve bu süre henüz dolmadan yeni bir şey gündem olduğundan, itaat yahut reddedişler daha hızlı bir grafik çizer. Şurası var ki, Cemaat/Geniş aile olabilmek için bazı kurallara çok fazla sorgulamadan inanmak gerekmektedir. İlke, prensip, kurallar koyan cemaat –âdeta aileyi korumak istercesine- *neden böyle ki* sorusuyla muhatap olmak istemez. Bu sorunun cevabı neredeyse hep aynıdır: *Çünkü*

---

143 Soren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2004, s. 9.

öyle! Hâmid bu sebeple yani bir şeyleri acımasızca cerh etmek, dibini görmek arzusu sebebiyle, hiçbir vakit bir grubun üyesi, bir ailenin sadık adamı olmamıştır. Başka bir nazarla o, *'çünkü böyle'* ifadesine *'o kadar da değil'* demek isteyen kişidir.

Mektuplarında bu yalnız tarafı ayrıca dikkat çeker. Bir köpekle kendini mukayese, derin içlenişlerle günahını afişe etmek, parasızlığın incecik düşlerini çiğneyip geçişini seyrediş, onu romantik olmaya mecbur bırakmıştır diyebiliriz.[144] Bu sisli ve hızlı akışın göbeğindeki adamı, bir sembolün yahut akımın/ekolün eşliğinde okumak güçtür.[145] Bir taraftan da o sultanının gölgesindeki bir memurdur. Sosyal anlamda *boş vermeye* meyyaldir; duygusal anlamda med-cezirlerin uğrak yeridir. Hayatı, kendi dedikodusunun yapılabilmesi adına bol malzemeli bir çeşni sunar. Anlıyoruz ki doludizgin yaşamayı seven bu adamın romantik olmaması pek de düşünülesi değildir. Bir başka açıdan Panteizm ve Romantizm Hâmid'de çoğu defa iç içedir. M. Kaplan, Fatma Hanım'ın ölümünün Hâmid için bir dönemeç olduğunu vurgulayarak, ondaki Panteizm'in başlangıç noktası olarak merhûmeyi işaret etmiştir. Ve bu dönemeçin en iyi görüldüğü yer şairin doğasına hayran kaldığı Hindistan'dır.[146]

---

144 Fakat Hâmid'de, *Baudelaire*'de görülen kendi ve okuyucusunun duruşunu tam bir ifşa etmek talebi yoktur:
"Can sıkıntısı! Göz beklenmedik yaşla dolu
Darağaçları kurar çubuğunu içerken,
Bu nazik canavarı çok iyi tanırsın sen
-Kardeşim-, -benzerim-, ikiyüzlü okuyucu!" Charles Baudelaire, *Kırk Kötülük Çiçeği*, Çev. Ahmet Necdet, Broy Yayınları, İzmir, 1994, s. 9.

145 Örneğin *Hugo*'da böyle bir merkez sembol yakalamak olasıdır: "O!" *Hugo* bütün şairliğini O'na borçlu olduğunu söyler. Peki, nedir O? O, öyle bir şeydir ki binlerce ağzı, gözü ve kanatlarıyla muazzam bir anıttır. Kirpiklerini kımıldattığında mutantan kuş cıvıltıları kulakları parçalar. Kanatları su çağıltıları gibi coşkuludur. İnsaniyetin ruhudur O. Şairin tek istediği O'dur. Zaten O'nun dışında ne vardır ki? İçkinci bir Tanrı tasavvuru olarak ortaya konan O, aslı itibariyle insaniyetin kendini fark edişi ve kendi yüceliğini mahcup bir ifadeyle kabulleniŞidir. Pozitivist bir algı açıkça Tanrı benim, derken; romantik şair gözü yaşlı bir kadın formunda şöyle der gibidir: Affedersiniz, galiba Tanrı benim! (Yorum yazara aittir.) Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 273-275.

146 "Bu büyük ve harikulade manzara ona Allah'ı, varlığın sırlı ahengini düşündürtür. Yeryüzünün ve gökyüzünün ebedî varlığın vücûduyla birleştiğini görür:

Romantizm'in, Panteizm'le örtüşmesi oranında, Panteizm'le Egoizm'in birleştiği noktalar olduğu kanaatindeyiz. Kendi üzerine eğilen varlık, yine kendisinin merkezde olduğu, Tanrı'sının da bu merkezi Kâbe kıldığı bir evren tasarlar. Bir tür yer-merkezli galaksi sistemidir bu şey. İnanmak, emniyette olmak isteği kadar, kendini önemsemek ve akıp geçen zamansal ve mekânsal seyahatte mühim bir yerinin olduğuna dair bir alamet-i fârika olarak da kaydedilebilir. Panteizm yahut Vahdet-i Vücûd meselesi çapraşık ve kadîm bir yol olarak incelenebilir. Şu var ki Panteizm kendini izah etmek istemez. Söyleyeceği şeylerin zaten büyük bir çoğunluk tarafından anlaşılamayacağından emindir: Öyle bir cümle kurabilir ki, başka bir inanç paradigmasına göre, bu düpedüz isyan ve küfür kokar. Öyle de olsa kendisine bu coşkunluğu veren hissi tanımlamadan, cümlesinin anlaşılamayacağını en baştan salık verir. Tasavvuf bağlamında bu örtülü gerçek, *"Tatmayan bilmez"* sözüyle ifade edilir ki, bazı hakikatların tecrübeyle bilinebileceğini kast eder.

Panteizm-Egoizm bağlantısına dönecek olursak, örneğin R. Tevfik, Hâmid'in en sevdiği varlığa –Fatma Hanım diyelim-dahi üzülürken, sevdiği şeyin çürüdüğünün bilincinde olduğunu belirtir. O hâlde diyebiliriz ki, vicdan azabı, giden varlığın yokluğunun ontolojik meselesi değil de; *burada* ve *şimdi* eyleyen varlığın temel bir sorunu olarak ön plâna çıkar. Varlık âleminin keyfini sürmek isteyen/yaşayan varlık, deyim yerindeyse vicdan azabına toslar. Çürüyüş ve bozuluşun kaçınılmaz varlığı Hâmid'i daima derinden sarsmıştır. Gerçi böyle bir gerçeği düşünüp etkilenmemek pek de olası değildir: "Görülüyor ki Hâmid'de pek ziyade bariz olan ‹‹benlik hissi›› yalnız şahsiyet-i maneviyeyi değil, hüviyet-i cismâniyeyi de –ayniyle- muhafaza edebilmek ameline peyveste kalmıştır. Benlik, his (sensation) ile kâimdir; hatta o demektir. O zâil olunca şair

---

"Düşün ol zâtı kim emriyle zatından 'ıyân olmuş
Vücûd-ı sermedîsinden zemin ü âsuman olmuş" Kaplan, *a.g.e.* (*Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid II*), s. 336-337.

cenneti ne yapsın? Ve cennette ne yapsın?.."[147] Hâmid'in benlik duygusuna gönderme yapan R. Tevfik'in takip ettiği yoldan başka yollarla da onun bu duygusuna gönderme yapmak mümkündür.

Percy Bysshe Shelley'in 1820'de İtalya'da yazdığı ‹‹*To the Moon*›› şiiri, 1886'da senesinde Hâmid tarafından çevrilir. 8 mısralık şiiri 10 mısraa çıkaran şair, şiiri kendince bir şekle sokar. Çünkü o, her şeyi kendi tezi için kullanmayı sevmektedir. Çeviride dikkati çeken husus, Shelley'in gördüğü ay/moon ile Hâmid'in gördüğü ayın farklı oluşudur. Burada bir çeşit *Doğu-Batı* farklılığı ortaya çıkar:

"To the Moon"
Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth
Wondering companionless
Among the stars that have a different birth,
And ever changing, like a joyless eye
That finds no object wort ist constancy?

Thou chosen sister of the Spirit,
That gazes on thee till in thee pities…

"Aya Hitap"
Benzin ne için soluktur, ey mâh
Yorgun musun, olmadan semâda
Hâke müteveccihen piyâde,
Tenha ve garip, azîm-i râh?
Mevlidleri başka olduğuyçün,
Bigâne-edâ nücûm içinde.
Ol ayna şebîh kim bütün gün
Pür-hüzn duru, umûm içinde
İhlâsına olmak üzre sâni,
Görmez de nişân-ı mihribânı.

---

147 Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 211.

Nükhet Esen'in şiir çevirisindeki farklılaşmaya gösterdiği dikkati yorumumuzun temeline koymak kaydıyla, Shelley'in yorumunda ayın solgunluğu, değişik konumu ve tabiattaki yıldızların arasında bir başına kalışı sebebiyle, mahzun ve tektir. Arayışı mükemmeliyettir. Spirit/Ruh'un ideal kardeşi olan ay, bir noktada mükemmeliyete çok yakın olsa da, yalnızlığı ve mutsuzluğu sebebiyle bir o kadar da uzaktır. Aslında bu süreçte hiçbir zaman mükemmel olamayacaktır ve bu gerçek onu mahvetmektedir. Hâmid ise ayın solgunlaşmasını, mükemmeliyete olan mesafesiyle değil; ihlâs ve sadakatine paralel bir eş aramasına bağlamaktadır. Kirlenmiş dünyada onun ihlâsının lâyık olabileceği bir eş-ruh, sevgili yoktur. Shelley bir alegori üzerinden ideal arayışının imkânsızlığını, tabiatın çoklu düzeni çerçevesinde biricik mükemmeliyeti bulmanın zorluğuna gönderme yapar. Oysa Hâmid, aya bizzat ay olarak hitap eder. O bir simge değil, gerçeğin ta kendisidir. Varlığın aynasıdır ve varlığın çirkinliği onun yüzünü buruşturur. Hulasa Hâmid Shelley'in fikrini değil, kendi fikrini destekleyen bir ay görüntüsünü çizer.[148]

Tabiatın çoklu duruşu, türlerin bitmeyen kavgası, Hâmid'in deyişiyle *küçük kuşların nûr u zulmet notası okumaları*, yıldızların şaire ihaneti, mükemmel, huzurlu bir evren arayışı ve bu arayışın elleri boş bırakışı birçok romantik sanatkârda olduğu gibi Hâmid'de de, hiçbir yerde olmayan/*ütopya* ve zamansal sınırsızlıkta bir saadet asrı fikrini besletmiştir. Hâmid'in ütopyası *40. Asır*'dır. *Kırkıncı Asır* baştan aşağı bozulmuş yirminci asrın panzehiridir. Hâmid, kendisine çok benzettiği kahramanı *Kanbur* üzerinden yirminci asrı şöyle özetler:

> *"Destârlar külâh,*
> *Zünnârlar desîse, akâid bütün yalan."*[149]

Oysa *40. Asır* uçmaya kâdir olamayan insanın düşeceği, yıldızların altın kesileceği, evlerin havaya yükseldiği tam bir mut-

---

148 Nükhet Esen, "Abdülhak Hâmid ve Shelley", *Dergâh*, Haziran, 1993, IV/19-20.
149 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Arzîler)*, s. 298.

luluk yurdudur. Cennetin yüksek katlarının dünyada taklit edildiği, bütün dileklerin gerçek olduğu bir mekân ve kutlu zamandır. Âlem barış ve sükûn içredir:

"Bir Lehle Moskof kolkola şedd-i rihâl eder
Paris hurûş, Londra va'd-i muhâl eder;
Deryâda mâşiyyen dolaşır canlı gölgeler!
Darü's-sınâ'a hepsi bulutlarda ülkeler"[150]

Öyle bir şeydir ki *40. Asır*, artık zayıf, hasta ve sakatlara rastlanmaz. Oğulların ve kızların beraber büyüdüğü, peder ve validenin olmadığı bir gerçeklik vardır:

"Milliyyet ü vatan da yok! Ehl ü 'ıyâl 'adîm,
İmân ü din ü mezheb ü hiss ü hayâl ü 'adîm.
Hep 'akl u fikr! Her düşünüş iktisâbdır.
Bir 'ilm kalmış anda, o 'ilm-i hisâbdır!"[151]

Millet, din, mezhep artık anlamsızdır. Yalnız hesap ilminin, matematiğin bir noktada kesinliğin egemen olduğu bir âlemdir orası; oysa bu hayâli kurdurtan şey kesinlik ilmine dâhil edilemeyecek olan Romantizm mesleğidir. Hayvanların dile geldiği, kimsenin kimseye uşaklık etmediği bir zamandır. İnsan savaşımının bittiği yerde kök salar; hulasa hiçbir yerdedir, ütopyadır:

"Çoktan veda edilmiş efendim şerî'ata;
Hücnet ü zikr ü fikri olur mûcib-i sudâ;
Âdâba, ırz u iffete, ahlâka hep vedâ."[152]

Son olarak diyebiliriz ki, Hâmid kurgusal bir zeminde ferahlamak niyetine ve kabiliyetine sahip değildir. Öyle bir kadını ömrünce sevecek, onun için bileklerini kesecek kişi de değildir. Yaşamanın keyfini sürerken, ona daha çok haz verebilecek ekol-okul-izm piyadesi olmaması için yeterince sebebi vardır. Duygusal bir çatallaşma ânı yaratarak kelâmını tetikler: "Çünkü Hâmid'in belki de en önemli yanı şiirin aklın

150 Tarhan, *a.g.e.*, s. 300.
151 Tarhan, *a.g.e.*, s. 301.
152 Tarhan, *a.g.e.*, s. 302.

kontrolünden tamamıyla çıkarak, duygusal gerilimlere kendini bırakmasındadır."[153] Hâmid *esâlîb* sahibi olması gereği kendinin sınıflanmasına ve sınırlanmasına hayâlî bir sınır çeker ve böylece hep ile hiç arasındaki gergin telde şarkısını söylemeye devam eder:

"Evet, durmayıp geçti sırtımdan gam
Ve birçok nâ-gam
Meşâcir, çemen, gülistân, lâle-zâr
Ve birçok da meyhâne, mescid, mezâr...

...

Demek önce hep
Sonra hiç,
hiç,
hiç...!"[154]

6. HÂMİD'İN TARİHİ SÜZEN ve KURGULAYAN TARAFI

Tarihî vakalar kendi özgür doğaları itibariyle karmaşık, detaylandırılabilir, yorumlanabilir zenginliğe sahip olduklarından, evveli âhire kronolojik bir dizgede zamkla yapıştırmak pek mümkün değildir. Bununla birlikte ânı yaşayan özneler, kendilerini merkeze koyarak geride bırakılmış zamanı katı bir sistematikle değerlendirebilmektedir. Sanatkâr kendi benliğini ayna kılarak dikkatle kendini seyreder gibidir. O şahsî aynada salt bir nesnellik söz konusu değildir. Bu noktada sanatkâr kendi tarihini okurcasına yetmiş iki milletin tevârihine göz atar ve tarihsel malzemeyi/vakaları, şahsî kulvarlarında mütekerriren şekillendirerek yeni bir tarih icat eder. Bazen bu icat, mazinin yazıya geçirilmiş temel kabul noktalarına denk düşse de, bazen de o noktaları hiçe sayan bir genişliğe, umarsızlığa kadar gidebilmektedir. Malzemenin bu denli keyfî yorumlanı-

---

153 Yılmaz Daşçıoğlu, *Abdülhak Hamit Tarhan*, Şule Yayınları, İstanbul, 1999, s. 31.
154 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 350.

şı başka bir zaviyeden de insanî/vicdanî mesajı disipline etmenin bir yolu olarak görülebilir. Yazar, *İyi ol, vatanı sev, insanlar hür doğar*, diyerek bir slogan atmak yerine; tarihteki meşhur bir adamın, sükseli bir kadının hikâyesi üzerinden, misyonuna hizmet edebilecek cümleyi esere yayabilmektedir.

Hâmid'in tiyatroları bu bağlamda geniş bir efsanevî alana yayılarak, vicdanî/fikrî mesajını defalarca telkin eder. Hâmid'in bütün oyunları üzerinden bir okuma denemesi, onu anlama çabamızı yavaşlatacağından belli merkezler koyarak, tarihi kurgulama faaliyetini tanımlamaya çalıştık. Bu anlama gayretini *Endülüs-Esaret-Aşk* sacayaklarına oturtarak, Endülüs'ü *Târık* ve *İbn Musa*; esareti *Eşber* ve *İlhan*; aşkı ise *Finten* ile *Duhter-i Hindû* eserleri üzerinden kavramaya çalıştık. Bu eserlerin ortak noktası kronolojik bir tarihten çok, masalsı, romantik bir dünyaya dönük olmalarıdır. Hâmid'in tarihi süzen ve kurgulayan tarafını kavramak için seçtiğimiz üç kavramı (*Endülüs-Esaret-Aşk*) yorumlarken, eserlerin ana karakterlerini de ikili bir düzende kurguladık. Böylece Hâmid'in tezatlı düşünüşünün ortaya koyduğu tarza yaklaşmaya çalıştık.

Esasen Hâmid'in üslubundaki tezatlı düşünüş tam bir zıtlık üzerine kurulmuş gibi değildir. Hissiyat ve kavram dünyası birbirine yüzün karşı duran ve dik açıda karşılık gelen pozisyonlar sergilemek yerine; bir çemberde, bir halkada buluşur gibidir. Böylece tam karşıya bir adım atmak ve safını değiştirmek söz konusu olmaktan çok, sağa ve sola yapılan kısa manevralar, hatta başını o tarafa çevirerek bir müddet söyleyip tekrar kaldığı yerden devam eden bir üslup belirir. Yazarken sabit bir ruh ve plân izlediği pek görülmez. Bu sebeptendir ki masalsı bir dünya, müellife daha rahat bir yürüyüş sağlar. Sema Uğurcan, Hâmid'in bu masalsı tarihi kullanma biçimi hakkında bir yorum geliştirir: " ... Tarihin kesinliği yerine, efsanenin gerçeği aşabilen çok yönlü seçeneklerini kullanır. Coşkun hayâl gücü ile tarihin boş bıraktığı yerleri doldurur. Tarihe kattığı yorumlar, bu eserlerin *Hâmidâne* denilebilecek çizgide yö-

nelmesine sebep olur."[155] Elbette yazarın, bu masallaştırma ve tezatlı duruşunun bir derinlik kazısı yapılabilse, kanaatimizce ortaya çıkacak resim, geniş ve azametli bir coğrafyada hüküm-fermâ olan Devlet-i Aliyye adamının parçalanan ve gün geçtikçe ufalan, garipleşen zihinsel haritasıdır.

Ayrıca hem kendi algılama biçimi hem de II. Abdülhamid'in güttüğü ifade edilen İslamcılık söyleminin bir karması olarak da, övülen bir mazi önümüze çıkar. N. Berkes, II. Abdülhamid siyasetini irdelerken, o dönemde revaç kazanan *altın çağ* fikrine değinerek, ideal olanın geçmişte olduğu fikriyle, teknik açıdan ilerleyen *Batı* gerçeğinin oluşturduğu garip ortama işaret eder: "Onun için şimdi Batı'nın model olarak alınacak yanlarına uyacak yeni bir siyasal düzen kurma amacıyla Kur'ân ya da Hadîs'leri yorumlayarak geçmişe uymayan, belki de gelecekte de tutmayacak bir sentez yerine, eski İslâm ve Osmanlı yazarlarının siyasa sanatı üzerine yazdıkları risalelerdeki fikirleri çıkarılıp yayılmaya çalışılıyordu."[156] Bu noktada yazara göre, II. Abdülhamid dönemi edebî heyecanlarının, A. Mithat'ın açıkgözlülüğüyle birleşerek, karşı coğrafyadaki şeyleri reddiyeci bir tavırla; onların asıllarının *Doğu* toplumlarının yaratısı olduğu fikri ön plâna çıkarılmaktadır. Bu eylem biçimi, 19. yy. gerçeğini yani hızla gelen şeylerle hem çarpışma hem de onlarla uzlaşma meselesini akla getirmektedir. Bu noktada karşıdan gelen fikirlerin aslında halk denilen kesimi pek de ilgilendirmediği gözden kaçırılmamalıdır: "İslâm'ın dinsel ve hukuksal kültürü tanınmaya devam ederken, Avrupa'nın güçlenmesinin nedenlerini açıklamaya çalışan ve Müslüman ülkelerin kendi inançlarına uygun olmasa da Avrupalı fikir ve yöntemlerin benimsenebileceğini gösteren yeni bir düşünce türü oluştu. (...) Nadir açıklama anları dışında bu yeni fikirler (eşitlik-ulusçuluk-reform) kırsal kesimde ve çölde yaşayan halklara pek ulaşmadı."[157]

---

155 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 17.
156 Berkes, *a.g.e.*, s. 352.
157 Albert Hourani, *Arap Halkları Tarihi*, Çev. Yavuz Alogan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 313-314.

Takdir edilecektir ki, bu tespitlerin ciddi haklılık payları vardır. Hâmid bu zaviyeden bakıldığında, *Endülüs* üzerine yoğunlaşıp, Arap karakterinin şecaati, cömertliği, iyiliği üzerine vurgular yaparak, senelerdir içinde bulunduğu Avrupa topluluğuna insanlık dersi vermek ister gibidir. Bununla beraber mecazî bir dille ifade edecek olursak, tarihin kara şelalesine düşen damlalar, zamanla gölleşerek, ırmaklaşarak daha büyük kaynaklara göç ederler. Bu yeni mekânlarında artık farklı zihinsel kodlar hâkimdir. Bu sebeple ne II. Abdülhamid'i bir Arapçı padişah ne de Hâmid'i maziden altın levhalar biriktiren bir mistik olarak betimleyemeyiz. Bu algımız, Hâmid'i kategorilere, satırlara böldüğümüz her alanda değişmez dipnotumuz olarak kalmıştır. Çünkü herhangi bir insanın dahi kişisel bağına girmek için, ilmî bir destûr ve olağandışı bir istidattan fazlası gereklidir.

a. Endülüs: İbn Musa ve Târık

Müslüman İspanya'sı Endülüs, sanatkârın yaratım gücünü ateşleyen bir *şey* olarak, çok tanrılı toplulukların, aşağılanan Yahudilerin, tek ilâhlı Müslümanlar tarafından idare edildiği bilim ve hikmet yuvası yahut *Reconquista* (Endülüs'ü Müslümanlardan geri alma) hareketinin bir mihveri ve ıstıraplı şeylerin kaynağı olarak da zihinlerde belirebilmektedir. Endülüs bir yandan imar ve i'lâ-yı kelimetullâh basamağında ilerlerken, diğer zaviyeden insanın rekabetçi doğasına uygun olarak karşı tarafta bazı yaralar açar. Şurası var ki Endülüs'teki Müslüman izleri hakikaten acı değil hikmetli şeylere râmdır. Tıp ve Felsefe'de kanatlı bir seyir göze çarpar. Batı'nın kendi tarihini müzeleştirme/bir tarih icat etme serüveninin ana bataryası olan Yunanî algı; aslında Endülüs Müslümanların çevirileriyle karşı tarafa taşınmış ve öğretilmiştir. Hâmid Endülüs'ün farkındadır. Cesur, cömert ve mümin Arap kimliğini hayranlıkla seyreder. Kendi ütopyası *40. Asrı* orada görür gibidir.[158]

---

158 Hâmid bu şeyleri düşünüp Endülüs merkezinde bir şeyler karalarken; gerçek tarihte Bağdat ve Kudüs düşmüş, Çanakkale'nin külleri bu harabelere savrulmuştur. Nankör ve acımasız Batı, tezini ispat etmek istercesine Hâmid, geri-

Siyasî tarih açısından Endülüs'ün fethi ve sonrasında kurulan farklı yönetim biçimleriyle –valiler yahut küçük özerk iktidarlar- beraber, zamansal bağlamda sekiz yüzyıllık bir aralığı kapsadığı için, Hâmid bu memleketin uzun siyasî aralığından Valiler (711-755) ve Endülüs Emevîleri dönemini (756-1031) merkez olarak seçer.[159] Hâmid'in tarihî kaynaklarının başında gelen Ziya Paşa'ya ait Endülüs Tarihi, bu meşhur memleketin fetih hikâyesini üçüncü halife Osman'a dayandırır. Afrika'ya doğru yola çıkan fetih orduları bol ganimetlerle dönünce, hareket ivme kazanmış Emevî halifeleri döneminde Tunus'a ulaşılmıştır. Sus şehrinden Kanarya Adaları'na kadar devam eden fetih hareketi, Atlas Okyanusu kıyılarında atını durduran *Ukbe b. Nâfi*'ye şunu söyletebilmiştir: "Ya Rabbi! Şahitsin ve görüyorsun ki bu deryâ-yı ummân ilerlememe mâni olmasaydı ism-i celîlini daha ileriye götürürdüm." Fakat Ziya Paşa'ya göre bu memleketin asıl kahramanı *İbn Musa* (Musa b. Nusayr)'dan başkası değildir, gerçek fatih odur.[160] Kuzey Afrika fethini tamamlayan Müslümanların doğal olarak bir sonraki hamlesi Endülüs diyecekleri topraklar üzerine olmuştur. Hâmid'i *İbn Musa*'ya çeken şey, onun sadece Endülüs fatihi olması yahut Kıbrıs'tan Sicilya'ya muzaffer yürüyüşü değildir. Aynı zamanda babasının Hristiyan olmasının yanı sıra Sıffin Savaşı'nda Muaviye'nin karşısında olmasına rağmen yine Muaviye tarafından amirallik rütbesine layık görülüşü, nihayeten Abdülaziz b. Mervan'ın yakın dostu ve müşaviri oluşu gibi farklı yahut kalburüstü özelliklere sahip olmasıyla ilişkilidir.[161]

ye dönük bir tez olarak Endülüs'e doğru yola çıkar ki, Endülüs dendiğinde iki isim belirginleştirilir: *İbn Musa* ve *Tarık*.

159 Endülüs'ün siyasî tarihi hakkında bkz. Mehmet Özdemir, "Endülüs", *DİA*, İstanbul, 1995, XI/211-216.

160 Ziya Paşa, *Endülüs Tarihi*, Yay. Haz. Yasemin Ödük-Kâzım Masumî-Fatma Şahin, Selis Kitaplar, İstanbul, 2007, s. 17-20. Bu bağlamda şu bilgiyi zikredelim: "Kuzey Afrika Valisi Musa b. Nusayr/İbn Musa, Emevî Halifesi Velid b. Abdülmelik'ten izin alarak Tarif b. Mâlik kumandasındaki yaklaşık 500 kişilik bir birliği 710 yılının ilkbaharında keşif gayesiyle İspanya'nın güney kıyılarına yolladı." Özdemir, "a.g.m.", XI/211.

161 İsmail Hakkı Atçeken, *Endülüs'ün Fethi ve Mûsâ bin Nusayr*, Araştırma Yayınları, Ankara, 2002, s. 44.

Bir de İbn Musa'nın azatlısı *Tarık bin Ziyad* vardır ki, Yahudileri Hristiyanlaştıran ve taht kavgalarında merhametsizleşmiş Vizigot Hanedanlığı'nı, Ceuta/Septe hâkimi Julianos'un Arap mücahitlere yardımıyla yerle yeksan etmiştir.[162] Vadi-i Lekke/Ria Barbate kıyısında Rodrigo'yu Ziya Paşa'nın ifadesiyle *cehennemin dibine gönderen* Tarık,[163] efendisi sayılan İbn Musa'nın acele hareket etmemesi ve kendini beklemesi yönündeki direktifine bu noktada karşı gelmiş kabul edilir. Hatta rivayetlere göre Tarık, İbn Musa tarafından cezalandırılmış; elindeki asayla kafasına vurulmuş ve zincirlerle hapsolunmuştur.[164]

İbn Musa ve azatlısı Tarık b. Ziyad arasında başka bir ihtilaf meselesi olarak Hz. Süleyman'a ait olduğu ifade edilen bir masa söz konusu edilir ki bu mesele Hâmid'de bir aşk hâdisesi çerçevesinde okunur. İbn Musa'dan önce fethe başladığı için ganimete daha önce ulaşan Tarık, üç yüz ayağı olduğu rivayet edilen bu masayı İbn Musa aleyhine bir delil olarak saklar.[165] Fetih meselesine dönecek olursak, Tarık ve İbn Musa emirlerindeki mücahitlerle Zilkade 95'te/Temmuz-Ağustos 714 Halife Velid'in emri doğrultusunda Dımaşk'a geçmek maksadıyla Endülüs'ten ayrılırlar. Oğullarını vali atayan İbn Musa bol sayıda esir ve ganimetle yola düşer; fakat bu yol onu bir kumpasa götürecektir. Çünkü hem hasta yatağında sırasını verecek olan Halife Velid, hem müstakbel Halife Süleyman onu yanına çağırmaktadır. O Velid'i seçer ve ganimetleri ona bırakır. Yeni halife bunun bedeli olarak, onu bütün makamlarından indirerek para cezasına çarptırır.[166] Kefaletini dahi ödeyemeyecek durumdaki, tâbiin kuşağının bu dindar ve muzaffer komutanının hâlleri, İbn Musa'nın bu varlık içindeki yokluğu da Hâmid için kıymetli bir bilgidir.

İbn Musa ve *Tarık*'ın siluetinde Endülüs canlanır: Vazife aşkı, itibar, vakar, Allah korkusu ve gönül muhabbetinden devşiri-

---

162 Atçeken, *a.g.e.*, s. 47-51; Özdemir, "a.g.m.", XI/211.
163 Ziya Paşa, *a.g.e.*, s. 27.
164 Atçeken, *a.g.e.*, s. 76.
165 Atçeken, *a.g.e.*, s. 77.
166 Câsim el-Ubûdî, "Musa bin Nusayr", *DİA*, İstanbul, 2006, XXXI/225.

len, peygamber ahlâkının yeşertildiği, evrensel bir ahlâk taşıyan âdil-barışçıl-cefakâr ümmet. Hâmid, Endülüs'ü gergefine zemin yapar ve buraya beş motif işler: *Tarık, İbn Musa, Tezer, Abdullahü's-Sağîr* ve *Nazife*. Bu piyeslerin merkezi Endülüs'tür ve 1876-1880 seneleri arasında kaleme alınmışlardır. *Abdullahü's-Sağîr* eseri diğerlerinden epey sonra kaleme alınmıştır.[167] Bu eserlerin bir ortak noktası da, Kanun-ı Esasî'nin yarattığı düşünsel ortam paralelinde, hak-adalet-aile ve özellikle kadın kavramlarına ağırlık verilmesidir.

i. Tarık yahut Endülüs'ün Fethi

Hâmid, Endülüs perdesini *Tarık yahut Endülüs'ün Fethi*[168] isimli eseriyle açar. Hâmid'in tarihî tiyatro yazma metodu, genel hatlarıyla kronolojik/geleneksel tarih anlatımlarına paralel bir çizgi takip etmekle beraber, bu tarihe muhalif kayıtlar düşmesiyle de dikkat çeker.[169] Hâmid mesajını usul usul konunun bütününe yedirmek yerine, süratle ve art arda, niçin o eseri kaleme aldığını tumturaklı cümlelerle ifade eder. Bu mesaj merkezli tarihleştirme eylemini izah edebilmek için, Tarık piyesi üzerinden yürümeye çalışacağız: Musa b. Nusayr fethin sınırını daha en baştan çizer ve meraka yer bırakmaz: "*... Yalnız karaların sultanı değil, İslâmiyet'i denizlerin de mâlikesi görmek isterim.*"[170] Hâmid, bunu başarabilecek kadrodan dem vururken tam da *Meşrutiyet* ortamı gözümüzde canlanır: "*Kadın erkek herkesin okuyup yazmak bilmesi İslâmiyet mukteziyâtından değil midir?*"[171] Böyle bir ordunun kumandanı olan Târık, zalim

---

167 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V*, s. 9.

168 Eser konusu itibariyle, Vizigotlann komutanı, zalim Rodrik'in kellesini alan, İslâm mücahidlerinin yeni bir devlet teessüs ettirme faaliyetlerinin yanı sıra; İbn Musa ve Tarık'ın uyuşmazlığı gibi eserin ruhunu farklı noktalara çeken konu başlıkları, *Reconquista-İ'lâ-yı Kelimetu'llâh* karşılaştırması ve iki farklı din sahiplerinin birbirine olan aşk ilişkileriyle geniş bir panaroma ortaya koyar.

169 İbn Musa'nın kızı Zehra ile Tarık arasındaki farazî ilişki, Berberî asıllı Tarık'ın Arap olarak takdimi, ordudaki kadın varlığı, v.s. gibi farklılıklar Asım Bezirci tarafından tafsilatıyla anlatılmıştır. Bkz. Asım Bezirci, *Abdülhak Hâmid ve Tarık yahut Endülüs'ün Fethi*, Oluş Yayınları, İstanbul, 1966, s. 70-76.

170 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tarık yahut Endülüs'ün Fethi)*, s. 39-40.

171 Tarhan, *a.g.e.*, s. 40.

Rodrik'in kellesini kucaklarken gözü yaşlı bir şekilde semâya dalar ve fethi garip bir tarzda özetler: "Bu senin intikamındır Yarabbi!.. (Kendi bakmayarak ser-i maktû'u sâ'iye itâle ile) Al, al! Allah intikamını al!.."[172] Hâmid'in inandığı şeylerle ilgili bazı şüpheleri olduğu kesindir. Fakat inandığı şeye de tutkundur. Bu gerilim eserlerin kimi yerlerinde önümüze çıkmaktadır.

Tarık piyesindeki karakterlerden Septe Valisi Culyanus ya da ihtida ettikten sonraki adıyla Müslim, Lucy/Lusi ismindeki mâtem-zede bir kızın, mücahit Arap sevgilinin mezarı başındaki ağıtına şahit olur. Bu ağıt "*Her yer karanlık pür nûr o mevkî!...*" diye başlayan meşhur ağıttır ki yine şöhretli bir hatayla ilk elden Makber şiirine ait zannedilmiştir. Böylece ıstıraplı aşk dolu hikâyelerden üst ülkülere sıçramak ve birden bire bir yüce amaç izah etmek Hâmid'in kendi mesajını sunma biçimidir. Peki, nedir Endülüs'teki üst ülkü? İşte bunun cevabı Tarık tarafından şöyle açıklanır: "Biz bu azîm azîm fütûhâta hep ittihâd sâyesinde nâil olduk. Biz bu âli âli maksatları hep müşâvere ile husûle getirdik"[173]

Bu azîm fütuhatı gerçekleştiren kumandan bir taraftan da kendisine, Allah'ın mutlak duruşu karşısındaki hiçliğini defaatle hatırlatır. Kendisine, ***hiçbir şey değilsin, İbn Ziyâd, sen mücerred bir hiçsin,*** diyen bu kumandan, bahsi geçen Süleyman Sofrası meselesi yüzünden, Musa b. Nusayr ile karşı karşıya gelir. Bu karşı karşıya gelişi İbn Musa'nın kızı Zehra şöyle açıklar: "*Hak içinde kin, amâ-yı basar, dava-yı enel-hak, zelzele-i beytullah, gazab-ı ilâhî!...*"[174] En yüce yerlere ulaşan bu kirlilik Hâmid için mühim bir noktadır. Bir nevi her hayatın solması/ölmesi gibi sert bir gerçeklik yine ve yeniden önüne çıkar. Bir de kendini çıkarsızca feda edişin romantik ve ulvî sembolü Sulha karakteri dikkatimizi çekiyor. Tarık'ın âşıklısı olan bu kadın aynı zamanda Tarık'ın sevgilisi ve İbn Musa'nın kızı Zehra'nın en yakın sırdaşıdır. Onların saadeti için intihar etmeye karar

---

172 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tarık yahut Endülüs'ün Fethi*, s. 62.
173 Tarhan, *a.g.e.*, s. 77.
174 Tarhan, *a.g.e.*, s. 120.

veren Sulha, Zehra'ya bir veda mektubu bırakır. Bu mektuptaki vurgu, aşk yahut kendini feda edişten çok; Hâmid'in birçok eserinde göndermeler yaptığı *zaman* meselesiyle ilgilidir. Zaman, bütün yücelikleri, fedakârlıkları, zulümleri, aşağılıkları eşitleyen bir şey olarak, kendine ölümü âlet olarak seçer. Zaman herkesi ağlatan bir şeydir, en güçlüleri bile: "... Zaman daha büyüklerimizi, kavîlerimizi de ağlatır."[175]

Oyun ağır ağır sona doğru ilerlerken mahzun bir mutluluk etrafı sarar. Tarık ve Zehra evlenmiştir. İbn Musa azatlısı ile barış içindedir. Hâmid, mezkûr *40. Asrı*'nın çubuklarını çatmayı ihmal etmez. Müslüman bir benlik üzerinden evrensel din ve barış mesajı İbn Musa'ya emanet edilir:

> *"- Musa*
>
> *Muhakkar değil; Mevlâ düşmanlarımızı yâr eylesin!*
>
> *Tarık*
>
> *Allah her dini her milleti bir etsin! İnsaniyetle İslâmiyet'i benimle Zehra gibi beraber eylesin!..."*[176]

ii. İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl

Evrensel din ve barış fikrinin daha fazla gündeme geldiği bu ikinci eser, geniş kadrosuyla dikkat çeker. Düşes Döluzitanya karakterinin Tuleytula'nın Müslümanlar tarafından fethi sonrasındaki sözleri, evrensel barış fikrinin en esaslı ifadelerindendir: *"Demek ki âlem bir hükûmetten, insâniyet bir milletten ibaret olsa, o millet de bir din ile mükellef bulunsa muharebe olmayacak. Müsâvât-ı umûmiye..."*[177] Bu algıdaki insaniyet her şeyin merkezi olarak belirir. Denilebilir ki önce o insaniyetin aklı vardır ve sonra onun yarattığı yücelikler bir bir belirir. Bu noktada belirenlere farklı isimler vermek bir şeyi değiştirmeyecektir. Adolina Merkado isimli İspanyol kız inanılan bütün isimleri sıralar ve âdeta onları eşitler: "... *Şunu da dinleyiniz; ve anlayı-*

---

175 Tarhan, *a.g.e.*, s.129.
176 Tarhan, *a.g.e.*, s. 141.
177 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 151.

nız: Ey Âdem-i tabi'î! Ey Buda! Ey Brahma! Ey Zerdüşt! Ey Lât ve Uzza! Ey Musa ve Mesih! Ey İlah! Ey Hilkat ve Tabiat!"[178]

İbn Musa eseri[179], bir bakıma havada duran birçok şeyin realize olduğu bir evreni yansıtır: Valilik dönemi ve buna bağlı iç sorunların (isyanlar, gizli plânlar, yenilenlerin ağır psikolojisi) yanı sıra *Reconquista* (Müslümanları Endülüs'ten çıkarma) ve *Convivencia* (Müsamahaya dayalı ortak yaşam) meselesi ön plâna çıkarılır. Tanpınar, eser hakkında yorum yaparken, bir macera romanı okur gibi olduğunu ifade eder. Hakikaten oyunda, kadro geniş, hadisat çok ve âdeta bir ahlâk ziyafeti veren kahramanların boy gösterisi vardır.[180] Sema Uğurcan, piyesin tarihsel ilerleyişiyle gerçek tarih arasındaki mutabakatını onaylar: "Piyesteki tarihî olay üç safhada görülür: Arapların İspanya'da ilerlemeleri, iç ve dış kötülük odaklarının fethin amacına vurduğu darbe, bu nifakın çözülmesi."[181] Ek bir bilgi olarak İbn Musa piyesi, Hâmid'in en fazla mitolojiye başvurduğu eser diyebiliriz. İnci Enginün ilgili makalesinde Hâmid'in eserlerinde kullandığı Grek ve Asur mitolojik karakterlerini, eserler bağlamında yerlerini göstermiş ve onları şu şekilde sınıflara bölmüştür: "1) Umumî olarak "ilâh" ve "ilâhe" kelimeleri 2) İsimleriyle tasrih edilen "ilah" ve "ilaheler" 3) Grek ve Latin mitolojisine ait bazı mekân adları olmak üzere üç gruba ayırmak mümkündür."[182] İspanya'nın devrik kraliçesi Eyla, İbn Musa'yı İncil'in kahramanlarından Samson ile özdeşleştirir. Kendisi ise onun deyimiyle Niobe gibi mahşer gününe kadar ağlayacak-

178 Tarhan, *a.g.e.*, s. 155.

179 Konusu itibariyle galip Araplar ve mağlup İspanyolların buluştuğu arazide, Halife Süleyman'ın İbn Musa'ya olan düşmanlığı, yerli halkın isyanları, farklı din sahiplerinin aşk kümeleri, Halife Velid'in, hileci Halife Süleyman'ın aksine Tarık'a sahip çıkışı, kiralık bir katilin oyunun kurgusunu baştan ayağa sarsması ve nihayet kötülüklerin başı Halife Süleyman'ın genç gözdesi Zâtü'l-Cemâl tarafından katledilmesidir. Bizce eserin gözünü diktiği şey, ölümcül aşktır.

180 Eser hakkındaki geniş yorum için bkz. Tanpınar, *a.g.e.*, s. 574-578.

181 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 95.

182 İnci Enginün, "*Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek Mitolojisiyle İlgili Unsurlar*", İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul, 1966, XIV/111-122.

tır. Melkart'ın (Bir Fenike Tanrı'sı) meşalesi, Vesta'nın (Ocak Tanrı'sı) mecmeresi/buhurdanlığı gibi sonsuza dek yanacağını fikr eden Kraliçe son olarak zaman Tanrı'sına (*Kronos*) seslenir: *"Ne zamana kadar evladını yiyeceksin? Ey Kronos! Ey zaman!"*[183]

Aslında bu eser için garip bir aşk masalıdır dense pek yanlış bir yargı olmaz. Kraliçe Eyla, İspanya'yı yerle bir eden adamı yani İbn Musa'yı sevmektedir. Ve bu muhabbet aslında Hâmid için Valiler Dönemi iç karışıklıklarından, İbn Musa'nın oğullarının yönetim biçimlerinden, ihtida etmiş bir lordun Müslümanlara yardımından, Endülüs'ün tarihî perspektifinden daha mühimdir. Mühimdir çünkü şahsîdir, tekrarı olmayan bir şeydir, sonsuza daha yakındır, hatta ölümsüz bir şeydir. Artık her şey birdir ve evrensel bir duygu orada belirir. *"... Muhabbet-i insâniyet olan bir adam hiçbir milletin düşmanı olamaz"*[184] der Kraliçe Eyla. Artık Eyla İspanyol ve İbn Musa Arap bir Müslüman değildir. Onlar iki seven insandır.

Hâmid'in tarihsel düşünüşünde Halife Velid'in ölümü *zâyi'ât-ı 'azîme* iken, Halife Süleyman'ın tahta oturuşu *hâdisât-ı elîme*den sayılır. Oyunun ilerleyen bölümlerinde iki kiralık katil ortaya çıkar: *Velid* ve *Ukbe*. Bir taraftan da İbn Musa'yı seven Kraliçe Eyla'yı, İbn Musa'nın oğulları da sevmektedir. Bu karmaşada, bir roman yazıldığı hissini duyarız ki, birden devre dair bir sosyo-politik mesaj önümüze atlar: *"... Müslim, Mesihî, Musevî benim nazarımda herkes müstehak-ı adalettir. Hukukça hepiniz müsâvât-ı kâmileye mazharsınız."*[185]

O her şeyden önce bir şairdir derken kastettiğimiz şey, oyunların kurgusundan uzaklaşarak birden tiradların gazellerin ortasına dalan bir tiryakiliktir. Kiralık katillerden Velid birkaç cinayeti arkasında bırakan bir kişidir fakat eski sevdiği Adolina Merkado'yu görünce başkalaşır, öfkesi pamuğa yatar, şair kesilir: *"Sen ne ulvî bir hilkatsin, Adalina!... Güller sabahleyin açılır, kuşlar ekseriyet üzere sabahleyin öterler. Güneş sabahleyin doğup*

183 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 182.
184 Tarhan, *a.g.e.*, s. 196.
185 Tarhan, *a.g.e.*, s. 263.

yeryüzündeki eşya ve mevcudat sabahleyin hayat-ı taze kesbeder. Yalnız sen, mehtâb gibi sabaha yakın zayıflamaya, solmaya başlıyorsun. Bu ne demektir?"[186] İşte Velid'in bu eski maşukası, Halife Süleyman'ın sonunu getirecek kişi olmakla beraber aynı zaman da halifenin sevgilisidir. Böylece Velid, kendisine çirkin bir görev veren bu halifenin yüzünden cinayetler işlemiş ve âlem-i İslâm'ın öcünü, kendi intikamını, cariyesi eliyle hâlihazırdaki Süleyman'dan almıştır. Halüsinasyonların kol gezdiği Halife Süleyman'ın odasında bir hançer elden ele dolaşır. Bir Zâtü'l-Cemal'dedir hançer bir Halife Süleyman'da ve bu hançer her ikisinin de sonu olur.

b. Aşk: Duhter-i Hindû (Surûcuyi) ve Finten

Hâmid'in sacayakları olarak belirlemiş olduğumuz kavramlardan *Esaret* ve *Aşk* birbirine dönüşebilir niteliktedir: Aşk, insanı kendisine esir kılarak/Aşk-zede, insanı ibretlik bir vakanın başkahramanı yapabilir. Aşkın esareti, ibretin kapısını açar. Böylece Hâmid'in karmaşık zihinsel koridorunda birbirine doğru açılan kapılar gıcırdar durur. Hep aynı hole açılan kapıların kapanışı ölüm demektir ve ölüm Hâmid için iğrenilesi bir şeydir. Öyledir çünkü o, hayata hakikaten tutkundur. Hâmid için yeri geldikçe *üçüncü bir yol gibi* olma özelliğinden yahut onun *Eyvandaki adam* oluşundan bahsettik. Bu sembolik göndermelere zemin olabilecek bulgularımızdan biri de, onun yazı üslubunun, bir bilgiye, detaylı bir çalışmaya dayanmaktan çok fantazyasındaki gizil-doğru kabullerine yaslanmasıdır.

Bu itibarla, *Duhter-i Hindû* oyunu Hindistan'da geçer fakat Hâmid orayı henüz kartpostallarda dahi görmemiştir. Aynı eserde İngiliz emperyalizmine de göndermeler yapar. Ne var ki Hâmid, ne İngiltere ne de sömürü düzeninin kökeni ve yayılma biçimi hakkında bilgi sahibidir. Zaten eserin geçtiği yer İnci Enginün'ün de ifade ettiği üzere, İran-Afganistan arası

---

186 Tarhan, *a.g.e.*, s. 337.

masalsı bir coğrafyaya tekabül eder.[187] Kemal Eraslan meseleye farklı bir yönden bakarak yani *Doğu ve Batı*'nın coğrafyalarını, ortak bir sorunda, vahşette birleştirerek bir yorum geliştirir. Henüz tekniğin ve demir imparatorlukların çirkinliklerini yansıtmayan, muazzam doğa olaylarının dekoru olan Hindistan'la, İngiltere'yi birleştiren şeye dikkat çeker: Eserdeki iki farklı hayat tarzının –medenî ve bedevî- iki farklı vahşet tipinde birleştiğini söyler. Medenî çevreye egemen olan vahşet, *barbarlık* şeklinde yerli çevreye hâkim olurken; bedevî coğrafyadaki vahşet ise, *iptidaîlik* şeklinde kendini göstermektedir.[188]

Hâmid'in mesajını iletirken aceleci olduğunu daha önce ifade etmiştik. *Aşk* başlığı altında inceleyeceğimiz eserler için de aynı durum söz konusudur: Yazarın mesajı daha en baştan yani konulardan ve şahıslardan bağımsız olarak –bu noktada bir kurgu olmaktan çok bir manifesto gibi- önümüze çıkar. Hiç gitmediği yerler hakkında neredeyse hiç araştırma yapmadan, kendiliğinden ve içsel bir yaratımla eser inşâ eden Hâmid'in dikkat çeken bir tarafı da, mesaj vermek hissini çok erken yaşlardan beri taşıyor olmasıdır. Bu mesajcılığı bir yana, eserlerinin büyük bir kısmında öne çıkan bir yönü daha vardır ki, Hâmid, aşkın egemen olmadığı bir şey neredeyse yazmamıştır.

i. Duhter-i Hindû (Surûcuyi)

Güceratlı bir kızın/*Surûcuyi*, İngiliz zabite/*Tomson* olan aşkının hazin hikâyesi olan *Duhter-i Hindû*,[189] adından anlaşılacağı üzere küçük Hintli kızın merkezinde döner. Eserin henüz başında Surucuyi, sevgilisi ve kendisi için nehre iki çiçek atar.

---

187 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III*, s. 7.

188 Kemal Eraslan, "Duhter-i Hindû'da Vahşet", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1 Temmuz 1967, Sayı: XV/49.

189 Eserin romantik dokusu ön plânda olmakla beraber, teknik olarak diğer eserlerine nazaran farklılık arz ettiği –örneğin, bütün eser aruzla kaleme alınmasına rağmen, nazım şekillerinin *Batı* etkisiyle yeniden şekillendirildiği gibi- ifade edilmiştir. Eserde, tabiatın kızı Hintli Surucuyi ve onun imkânsız aşkı İngiliz Tomson arasında gerilen ipte, bir bakıma Doğu ile Batı'nın algılama biçimlerinin farklılıkları konu edinilmiştir.

Nehir üzerindeki bu romantik yarışı hangi çiçek kazanırsa diğer çiçek sahibi kazananın dinine geçecektir. Nedense Surûcuyi kendisinin kazanacağından emindir. Bu biraz da *Şark kafası* diye etiketlenen şey olmalıdır. Fakat daha eserin başında metafizik bir yargılama önümüze çıkar:

> *" - Dini ne karıştırıyorsun a çocuk?. İşte birbirimize muhabbetimiz var a. Bizim dinimiz de muhabbet olsun. Muhabbet nasıl emrederse onu yapmağa mecbur olalım. Zaten senin din dediğin muhabbet için değil midir?"*[190]

Aslında Surûcuyi hem Tomson'a çılgınca âşık hem de İngiliz olmasından ötürü ondan nefret etmektedir. Eserde yetim Surûcuyi merkezinden okunan Hindistan kültürünün bazen mitolojik birikimine de başvurulur. Brahma, Vişnu, Şiva, Lakşima, Anasa, Agni, Sotyavorati, Kırşina, Manu ismindeki birçok tanrı moedeli art arda sıralanır. Sanki bu mitolojik tarihi, bir talebe az önce okumuş, not almış ve hemen cümle içinde kullanmış gibidir. Bir bakıma Hâmid, Hindistan mitolojisi üzerinden Tanrılar ve Tanrı fikri hakkında serbestçe yorum yapmak için bu araziye ve masalsı anlatıma sığınmış olabilir diye düşünüyoruz. Devrin siyasal ahlâkının günlük öğretileri içinden (eşitlik, adalet, hukuk gibi) Hâmid'in dikkatini en çok çeken konu, zannımızca kadın ve onun toplum içerisindeki yeridir. Surucuyi'nin sevdiği Tomson'u seven bir kişi daha vardır. Tek farkla ki bu kadın/Elizabet, Hintli kocasını sevmediğinden ona meyyaldir. Hâmid'in kadın hakkındaki fikri, Elizabet ile beyan edilir:

> *"... Adam karısının hâl ve tavrını mizacını müstehcen görürse onu ıslah için ahlâk risâleleri okutmaktan başka yol yoktur. Dövmek, azarlamak fayda vermez, zarar verir, okumakla mütenebbih olmayan bir kadın tedip ile etvârını değiştirmez.*
>
> *Tomson: Ya herifin karısı okumak bilmezse?.*
>
> *Elizabet: Ben insanlardan bahsediyorum, yoksa okuma bilmeyen bir kızı almak, hayvan almakla beraberdir. "*[191]

---

190 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, s. 40-41.
191 Tarhan, *a.g.e.*, s. 66.

Aşağılanmasına rağmen aşkından ödün vermeyen Doğulu kız/Surucuyi, mağlubun galibe olan hastalıklı düşkünlüğüne tam bir örnek teşkil etmektedir. Elizabet-Tomson ilişkisi yol alırken, Surucuyi saf bir aşkla yoluna devam eder. İhaneti gören bir kadın bile olsa aşkın esaretiyle konuşur:

> *"Sen benim güzel Tomson'um, sen benim hakikatli sevdiğimsin!...*
>
> *Tomson: Kız, budala kız!.. Sen ne söylüyorsun?*
>
> *Surucuyi: Şüphe yok, sen bana merhamet edersin. Eminim ki sen beni mutlaka seversin!.."*[192]

Elizabet'in kocası Machbetvâri bir plânla ortadan kaldırılınca Tomson-Elizabet çifti evlenirler. Surucuyi ise yaşlı ve merhametli bir doktor olan Toromtor Sâhib ile –elbette birbirlerine dokunmazlar bile- hayatını birleştirir. Toromtor Sâhib ölünce Surucuyi dul kalır[193] ve eşiyle beraber yakılması gerekmektedir. *Sütti* (Surucuyi'nin atılacağı ateş) derunî anlamda muhabbetin yakıcı ve gazaplı yönünü temsil eder gibidir. Surucuyi bu yakma âdetine muhaliftir aslında, geleneği reddeder. Hâmid'in kadınları, hep bir gelenek üstü konuşmacısı olarak da önümüze çıkarlar:

> *"A enişteciğim, teyzeciğim!.. Sizin hiç mi insafınız yok? Bir öksüz kızın vücudunu âlemde çok mu görüyorsunuz? ... Ölüp de yanmak dururken niçin yanayım da öleyim?.."*[194]

Bir âdet-i vahşiyânedir bu, diyerek sevdiğine dert yanan Surucuyi'ye karşın, Tomson bu Doğulu kızın yanmasını istemektedir. Surucuyi yakılmak üzereyken son bir defa Tomson'a yani gerçek sahibine, sevgilisine dokunmak istediğini, zaten eski kocasının kendisine dokunmadığını, birisi yanacaksa o kişinin gerçek sevgilisi Tomson olması gerektiğini sıralayıverir. Halk bu öneriyi hemencecik destekler. Fakat bu öç alışın derinle-

---

192 Tarhan, *a.g.e.,* s. 102.

193 Burada hatırlatmak gerekir ki, Hindistan âdetleri doğrultusunda, eşiyle yanmaya terk edilen, mecbur bırakılan dul kadına *"Sütti"* denmektedir ve Hâmid'in eseri için düşündüğü ilk isim de budur.

194 Tarhan, *a.g.e.,* s. 140.

rinde yine insanı kendisine esir kılan aşk vardır. Öyle ki ölüm yeni bir başlangıç olarak sevenleri, onlar birer toz tanesi bile olsa birleştirecektir:

> *" – Surucuyi:*
>
> *İşte benim kocamı görüyorsunuz. Lakin ikimiz de kül olacağız da havada birleşeceğiz. Vücutlarımız birbirine kalb olacak, ruhlarımız huzura bir yerde çıkacak!.."*[195]

Odunlar ateşlenir. Tomson'un karısı Elizabet son dakikalarında, kocasının gerçekten çok yakışıklı olduğunu bir kere daha itiraf eder. Surucuyi ise sahibine onu ne kadar sevdiğini söyler. Tomson her iki kadına da sevgilerini gönderirken, onları sevme sebebini şöyle ifade eder: *"... Siz de güzelsiniz."*[196] Bu son, hakikaten oyunun bütün etkileyiciliğini eritmiştir. Genç Hâmid, aşk temi için bütün siyasî ve tarihî malzemeyi arka plân olarak kullanır. Cinayetler yahut esatir birer renktir yalnızca. Aslolan aşktır fakat bu mesele tam bir vukûfiyetle önümüze çıkmaz. Zaten Hâmid bu eserini bizim kendimize çalışma alanı olarak belirlediğimiz aşk temasına pek de uygun olmayacak bir şekilde bir ahlâk risalesi olarak tanımlar.[197] Bu gerçeği elbette göz ardı etmek mümkün değildir. Fakat Hâmid okurken öyle yerler önümüze çıkıyor ki, bir eserlik için bile olsa, bu yazılanın sırf ahlâk risalesi olmadığını, Hâmid'in de bir ahlâk vaizi olamayacağını rahatlıkla söyleyebiliyoruz.

ii. Finten

Finten[198], *Hâmid'in eserleri arasında hep en başta zikredilenlerden biri olmuştur.*[199] *Finten* çift yönlü karakterlerin, sömürge

---

195 Tarhan, *a.g.e.*, s. 146.
196 Tarhan, *a.g.e.*, s. 149.
197 Tarhan, *a.g.e.*, s. 152.
198 Eserin konusu özetle şöyledir: İngiliz sosyetesine girmek hırsı ve arzusuyla tutuşan Kanadalı bir kadın olan Finten'in yaşlı ve zengin kocasını ortadan kaldırtıp, koluna takacağı zengin ve asil bir lord ile tepeden inmek istediği sosyete hayatının kendisini nasıl imha ettiğini anlatır.
199 Örneğin N. S. Örik bu eser için şöyle der: "... Finten'e gelince, Türk temaşa edebiyatının en büyük bir şahikası önüne varmış bulunuyoruz. (...) Beni

Hindistan ahvalinin, aşkın onulmaz acılarının, ezici ve paragöz İngiliz siyasetinin, ışıklı salonların ve karanlık odaların el ele tutuştuğu, ifade yerindeyse canavar şeytan ile kusursuz meleğin, kusurlu melekle nahif şeytanın başat gittiği psikolojik bir eser olarak önümüze çıkar. Ve bu evrende artık karşıyı/*Batı*'yı içten içe bir beğenme söz konusudur: "Hâmid *Finten*'de, İngilizler için iki dünya olduğunu gösterir; iç dünya ve dış dünya. İngilizlerin iç dünyasına, toplumsal yaşantısına Hâmid hayranlık duyar."[200] Hâmid kendi eseri için, onda *bâl-i hayâl açmış hakikatler vardır* der ve onu Fikret'in de takdir ettiği üzere, hem seyyar hem de sabit bir şey olarak gördüğünü ekler. Bu eser onun Londra'da geçen hayatının kendi üzerindeki tesirlerden müteşekkildir, denilebilir.[201] Finten oyununda, diğer birçok oyununda olduğu vechile, mutantan söyleyişler, azametli tiradlar, bir bakıma aşkın ıstıraba dönüşüverdiği o yerdeki karmaşanın daima insana eşlik ettiği bir şeyler kök salar: "... *Düşersem de azametle, mehabetle, muzafferiyetle düşmeliyim. Sukutumdan bütün mehâfil-i ülfet sarsılmalı! Yere geçtiğim zaman secdegâhım da beraber geçmeli! Kabrim birkaç mihrap yıkıntısından hâsıl olmuş bir şâhika olmalı!*"[202]

Hep yahut hiç diyen bir kadın olan *Finten*, varoşlardan, İngiliz sosyetesine yükselmek arzusuyla tutuşan, aynı zamanda Avusturya'da altın madenleri işleten yaşlı bir tüccarın mutsuz karısıdır. Genel itibarla tiyatral bir malzeme olarak, mutsuz kadınlara biçilen o rolü oynar; entrika çevirir. Hem boşanmadan –çünkü bu sosyete için aşağı bir hâldir- hem de servetten olmadan hür kalabilmek için Hintli uşağı/canavarı Davalaciro'yu kirli bir iş için kiralar. Ne var ki Hâmid'in kurgusu paralelinde öne çıkan bir şey olarak yazgı, Davalaciro denen canavar-

---

Türkçe tek bir kitap alarak bir yere sürgün gitmeye mahkûm kılsalar intihap edeceğim eser bu olurdu." N. Sırrı Örik, "Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserleri II, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Birinci Teşrin, Ankara, 1937, Sayı: 56, X/121.

200 Nükhet Esen, "Batı Hakkında Bir Doğulunun Eseri Olarak Finten", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998, s. 21.

201 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Finten)*, s. 159.

202 Tarhan, *a.g.e.*, s. 179.

la, bu güzel zehirli çiçeği aynı yatağa sokacak hatta onlardan canavarımsı bir çocuk üretecektir. Dahası Veremliler Hastanesi'ndeki üçüncü derece verem olan bir kadınla Lord Dik'i evlendirerek, hem canavarımsı çocuğa bedava bir anne bulacak hem de lordun boşanabileceği bir kurban ayarlamış olacaktır. *Finten* oğlunu, gerçekte sevdiği Lord Dik'in çocuğu gibi gösterince, hileyle de olsa kendini sosyeteye yamar. Fakat aynı yazgı ters teper ve bu sefer de sevdiği adam aslında bir asilzade olan veremli kıza/Blanch âşık olur. Aşkının doludizgin esaretindeki kadın yani *Finten*, gelişen olaylar neticesinde deyim yerindeyse başını yer ve anlaşılmadık bir şekilde açılan mezarın içine dalıverir.

Birçok âşıklısını peşinden sürükleyen bu ihtiraslı kadın, etrafta muhteşem bir av gibi salınsa da aslında çılgın bir avcıdır. Diyebiliriz ki ondaki aşırı dünyevî aşk/muhabbet, onu tam bir esir ve canavar hâline getirir ve böylece ibretlik bir vakanın başkahramanı oluverir. Oyunun karakterlerinden biri olan Vaykont Roz aşkın tarifini şöyle yapar: *"... Herkesin kalbinde olan bu sırrı herkes bir türlü his ve tefsir eder; bana sorulursa muhabbet husumettir."*[203] Bu eserde aşkı tarif eden tek kişi elbette o değildir. Asıl kahraman olarak *Finten* aşkın vahşetini şöyle dile getirir:

"Aşk-ı mâder girer de bîşelere
getirir hep vuhûşa ra'şelere;
şîr-i ner terkedip gider yerini,
ejder-i heft-ser de hem-serini!..."[204]

Dokuz başlı ejderi maktûl, erkek aslanı metrûk kılan aşkın, kaos yaratan profiline paralel bir tespit olarak Şehnaz Aliş'in, *Finten*'e dair benzetimleri dikkat çekicidir. *Finten*'i yakıp yok eden, yırtıcı ve doyumsuz bir hayvan gibi tüketen *ateş* elementiyle özdeşleştirerek en sonunda onun kendini yiyişini hatırlatır. Canavarı, katili, aşkı ve uşağı Davalaciro'yu (Davalaciro ismini Hindistan'daki bir yanardağdan almıştır), sert olduğu

---

203 Tarhan, *a.g.e.*, s. 248.
204 Tarhan, *a.g.e.*, s. 356.

için insanda güvensizlik duygusu uyandıran, insana sallantılarıyla korku salan *toprak* elementine benzetir. Finten bu taşı eriten çok güçlü bir ateştir. Veremli olduğu için sevgilisi Lord Dik'i evlendirdiği Blanche'ı, duruluğu, saydamlığı, kararsızlığı ve samimiyeti ilgisiyle *su*ya benzetir. O hayat veren bir şeydir. Ve son olarak Lord Dik'i, silik şahsiyetiyle, iradesizliğiyle, kararsızlığıyla ani değişimler gösteren *hava* elementiyle beraber düşünür. Ayrıca kendisi hakkında kararlar veren bir kadına boyun eğmiştir. Yazar bu dört unsur birbiriyle çatışarak oyunun örgüsünü oluşturmaktadır, der.[205]

Fakat eklemeliyiz ki bu benzetimi andıran bir sınıflamayı –fakat bu sefer üçlü bir ayrıştırmayla- Mehmet Kaplan'da da görüyoruz: *"Sembol olarak İngiliz asaleti sert ve katı maden ile, Finten'in ihtirasları kırmızı renk, ateş ve vahşi hayvanlarla, Blanş'ın masumiyet ve ruh temizliği ise beyazlık, su, bulut ve çiçek ile temsil edilir."* Ayrıca *Finten* piyesini tahlil eden yazar, eserin çatışmalar üzerine kurulduğundan ve genel hikâyesi bağlamında, cemiyet-tabiat kavgasının izdüşümlerine sahne olduğunu belirtir. Daha da hususî bir ayrım yapan Kaplan, eserin üç sosyal ve psikolojik değer arasındaki çatışmadan oluştuğunu ve bunların sırasıyla, İngiliz sosyetesiyle temsil edilen *soy-asalet*; Finten'le temsil edilen *ihtiras-para*; Blanch'la temsil edilen *masumiyet-sadelik* olduğunu ifade eder.[206]

Oyun nihayetine ererken ve onca şeyden sonra, *Finten* kiralık katili ve kocası, gulyabani kılıklı Davalaciro'yu revolver tabancasıyla öldürür öldürmez, deyim yerindeyse *kırklara karışır.* Cinleri imdadına çağırır, yerin altıyla sohbet eder. Onu bir anda değiştiren şey ne olabilir? Elbetteki aşkın tanımlanamaz türevleridir. Hâmid'in İngiliz sosyetesindeki gezintisi, oranın sömürge oluşturma eylemini tarihleştirecek yerde, çok eski bir tarihe, aşkın tarihine daha doğrusu efsanesine ka-

---

205 Şehnaz Aliş, "Dört Unsur Nazariyesine Göre Finten'in Tahlili", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998, s. 65-79.
206 Kaplan, *a.g.e.*, s. 151-152.

rışarak aynı Finten gibi gözden kaybolur. Kanaatimizce Hâmid, aşkın onulmaz hâllerini ifade için metafizik âlemin ulvî ya da ürkütücü bütün unsurlarını yardıma çağırmaktadır. Gariptir, *Finten* son sahnede kendisini yerin altına sokacak yarık kapkara bir boşluk değil kıpkızıl bir denizdir. Kendi yarattığı vahşete, kırmızı kanın içine, bir bakıma esiri olduğu aşkın renginin içine düşer:

" – Mezar:
Finten, Finten! İstiğfâr-ı zünûb et!...
Finten: (Muhtazır)
Etmem!
Mezar:
Ey dehâ-yı şerîr? Gurûb et!
Finten: (Bî-hûş, kuyûm ederek)
Gurûb değil, güzâr edeceğim çekil!..
Ey mezar! Benim mağribim sen değil;
mezarım sen değil, ey mevc-i siyah,
fakat bir kırmızı denizdir ki. Âh!
(Devam edemeyip düşer.)"[207]

c. Esaret: Eşber ve İlhan

Hâmid'in yazın atmosferinde, korku ve etik birbirleriyle çarpışan iki kuvvet olarak tiradlarda ve diyaloglarda yerlerini alır. Hâmid, iman-emniyet çizgisinde bir nefes süre tutup sonra birden agnostik/bilinemezci bir boşluğa doğru ani salınımlar yapar ve sanıyoruz bundan büyük bir haz alır. Böylece diyebileceklerini, hem günün siyasî-sosyal algılamasıyla bağdaştırabilirken; hem de siyaset üstü, bir bakıma evrensel bir ahlâk özleminin kendindeki çağrışımlarıyla başat giden bir grafiğe işleye bilmektedir. Bu söylem kâh başarılı kâh da başarısız bulunmakla beraber, *esâlîb/üslûplar* sahibi olan Hâmid'i algılamanın bizce en tutarlı yönü, yine onu takip etmekten geçmektedir. Onun eserlerinin tarihsel bağlamı yahut yaşadığı anın sosyo-

---

207 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Finten)*, s. 379.

politik hikâyesine birebir sadık kalmak yerine, mezkûr ifadelerimizde belirttiğimiz üzere, anlamlandırmanın peşine düştük.

Onun birbirine dönüşebilen sacayaklarından *esaret*, bizce bütün şairâne manevraların yönlendirildiği bir merkez noktasıdır. Buradaki esaretten tam olarak kastımız, bir hissin, karşı tarafı cenderesine almak istidadıdır. Hâmid'in eserlerinde bir duygu kurbanlığı olarak esaret hissi, bir defa ortaya çıktığında, dizginlenemez ya da insan kudretinin üzerinde bir şey olarak önümüze çıkar. Hâmid gibi dünyayı gözü gibi seven ve ölümden iğrenen bir adamın, bahsi geçen duygunun sarhoş edici etkisine kapılması gayet doğaldır. Ayrıca bu hissin, onun tam bir kurgulayıcı/oyun yazarı olmasını engelleyen şey olduğu kanaatindeyiz. Bu bağlamda Tanpınar'ın yorumu mühimdir: " ... Hâmid'in sadece bu (Eşber y.n.) piyese tasarruf şeklinde sanatın belli başlı vasfı olan safiyeti temin edecek ayıklama ve düzenleme kudretine sahip olmadığı görülür. O birkaç şeyi birden isteyenlerdendir."[208]

i. Eşber

Birkaç şeyi istemek hissi doğrultusunda, *Eşber*[209] oyununda kullanılan kaynakları da birçok şeyden bahsetmek isteyen bir adamın karışık malzemeleri olarak düşünebiliriz. Konstantinidi Efendi'ye ait olan Tarih- i Yunanistan-ı Kadim, Arianos'un Tarih-i İskender bin Filipos'u, vatan tezi bağlamında Nâmık Kemâl'in etkisi, Corneille'in Horace'ı, Racine'nin Alexandre Le Grand'ı, Şemseddin Sâmi'nin Esâtîr'i, 93 Rus Harbi'nin psikolojik uzantıları, en baştan beri bilinen Shakespeare tarzı hisleniş, Romantizm...[210] Bu efsanevî kaynakçanın, bir şaire kurdurduğu

---

208 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 571.

209 Konusu itibariyle, Anadolu ve İran'ı geçerek Hindistan sınırlarına ulaşan İskender –ki bu sırada İran şahının kızı Rukzan'la nişanlıdır- Keşmir'e gelir ve karşısında cesur bir vatan-perest olan Eşber'i bulur. Eserde, Eşber'in kız kardeşi Sumru'yla bir aşkın içine düşen İskender'in aşk ve iktidar tutkusu arasındaki med-cezir söz konusudur ve Hâmid'de alıştığımız ölümcül aşk teması yine gündem olur.

210 Akıncı, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, s. 128-129; Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Eşber)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000,

şeyi anlamak için, yine en sade yolu, eserlerindeki diyalogları takip edeceğiz. *Eşber*, farklı esaret hislerinin en bol görüldüğü eserlerden biridir. Kendi anlamlandırmamız doğrultusunda bir sınıflama yapmak gerekirse, İskender, fetih duygusu esaretindeki komutan; Eşber, vatan duygusuna bütün mevcudunu bağışlayan bir adam; Aristo, bilginin hizmetindeki acı çeken âlim; Rukzan, platonik bir aşkın, olmazları arzulayan bir kuklası ve nihayetinde hem İskender'in sevgilisi olmak hem de ağabeyi Eşber'in savunduğu vatan tezine ters düşmemek için çırpınan çift duygu esiri –bir nevi *cereyanda kalan* kişi olarak- Sumru sıralanabilir.

"Âh kâşki ilâh olaydım!..
Hep bildiğimi hemen bulaydım"[211]

diyen İskender büyüklük ister. Lakin henüz en baştan mutsuzluğuna esir olmuştur. Aristo, hem kendisi mutsuz hem de başkalarını mutsuz edecek olan talebesi hakkında düşüncelere dalarken kendi esaretini de tanımlar gibidir:

" Dehre sarılan bir öyle ejder
Âgûş-ı nigâra mı mukadder?..
Gördüm sizi, nûra kâil oldum;
Zulmet gibi belki zâil oldum."[212]

Sumru ise, Aristo'nun azgın talebesinin dişlerini incilere benzeterek onun büyüsüne kapıldığını ifşâ eder. Bu noktada ince, perdelenmiş bir Panteizm göze çarpar. Bütün esaretini sırtlanarak, *Eşyâda misâl-i Rabbü'l-erbâb* gibi her mekânda talihinin yıldızını parlatan bu ay yüzlü savaşçı için, bütün âlemi karşısına almaya hazırdır:

"Nâzır duruyordu cümle eşyâ;
Olmuştu bana rakîb dünya,
İskender idi ne lâzım ıtnâb!"[213]

---

s. 7-14; Tanpınar, *a.g.e.*, s. 571-574; Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, s. 73-76.

211 Tarhan, *a.g.e.*, s. 30.

212 Tarhan, *a.g.e.*, s. 33.

213 Tarhan, *a.g.e.*, s. 42.

Karşı tarafta yine İskender için tutuşan başka bir esir, Rukzan vardır. Aristokrat olmasına rağmen kendini gizlemek ve bu sayede sevdiğini takip edebilmek adına Sumru'nun hizmetçiliğini yapan bu kadın, bazen şiddetle esiri olduğu duyguları gizleyemez:

" – Sumru:
Peymân ne demek?. O şâhı gördüm
Meczoldu içimde küfr ü îmân;
Birleşti gözümde derd ü dermân!.
– Rukzan: (Birdenbire parlayarak)
Öyle ise gebermedir vazifen!..
Birleşmiş olur döşekle medfen."[214]

Eşber'in savaş hakkındaki tutumu, Hâmid'in aşırıya giden duygularını ve eserdeki güçlü esaret hissini gösterebilmesi açısından çok sarihtir:

" –Sumru:
Bir devlete karşı bir aşîret,
Zu'munca eder mi arz-ı kudret?.
–Eşber:
Gâlibdir olan helâka tâlib."[215]

İskender'in ordusu bu cesur ve esir adamın ordusunu tarihe gömer. Dev burçların yıkılış tantanaları, fil sadâlarına karışır. Rukzan bir eli İskender'in atının gemini tutmuş yaralı bir şekilde yerde sürünürken hâlâ aklı, atın üzerindeki adamdadır. *"Öldür olayım harâb-ı pâyın, Dolsun gözüme türâb-ı pâyın"*[216] diyen kadın, sevdiği adam tarafından çiğnenir. Onun can verdiği yerde Aristo, bıçkın talebesinin zulmüyle titremektedir ve bu noktada Hâmid, siyasal mesajını Aristo kanalıyla gönderiverir: Her zulmün altında cahil halk vardır. Bu halktır kendi kendini çukura iten:

" ...
Ey cehl ile çâk çâk olan halk,

---

214 Tarhan, *a.g.e.*, s. 45.
215 Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Eşber)*, s. 76.
216 Tarhan, *a.g.e.*, s. 98.

Evhâm ile ra'şe-nâk olan halk,
Bir ordu değil helâk olan halk
Akvâm idi ser-be-hâk olan halk!.."[217]

İskender savaşı kazanır, Eşber zincirlere bağlanır. Üstelik Eşber, kız kardeşini asmış ve kardeş katili olmuştur. İskender bu aşk faciasını çok da uzatmadan Eşber'in vatan savunmasındaki cesaretini överek, düşmanın takdirini kazanmak duygusu içerisine girer. Fakat Eşber, İskender'den bir kılıç ister ve kendini öldürür. Artık fetih gerçekleşmiştir. Bütün esaretler yerli yerindedir. Hâmid son noktada olan biten ne varsa, hepsini karanlığa yuvarlar. İskender, Aristo, Batlamyus ve Peridas günü değerlendirirken oyun nihayete erer:

" – Peridas:
Batlamyus'a sor...
– İskender:
Müverrih-i şer!..
– Batlamyus:
Mûcib ne hakarete apansız?..
Tarihi yazan benim, yapan siz!..
– İskender:
Efkârımı sen de etme tehyîc!..
Ristu, bu nedir?..
– Aristo:
Zafer yahut hiç!.."[218]

ii. İlhan

İlhan[219] Türkçülük etkisiyle kaleme alınmış olup, Hâmid'in ifadesi doğrultusunda, artan yaşına oranla azalan iktidarının,

---

217 Tarhan, *a.g.e.*, s. 112.
218 Tarhan, *a.g.e.*, s. 124.
219 Eserin konusu, İlhanlı devleti hükümdarı Ebû Said Bahadır Han'ın (İlhan), vezirlik makamını üstelenen Çoban sülalesiyle olan çekişmesi söz konusudur. Nihayetinde Çoban ailesinin bütün erkekleri toprağa girer; fakat Emir Çoban'ın kızı Bağdat Hatun'un yeğeni Dilşad Hatun, Bahadır Han'ın gözünü ve gönlünü çelince, zalim kralın eceli oluverir.

güçsüzleşen bünyesinin bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir.[220] *Oysa Hâmid pek de iktidar zayıflığı göstermez: "... Satranç meşgalesine biraz fâsıla verdim. Şu aralık vaktiyle yazmaya başladığım İlhân namındaki manzûm faciaya devam ediyorum. Bunda eşhâsın her biri bir başka vezinde tekellüm ediyor. ... Biraz güç, lakin bence fena olmuyor. Zaten kolay iş görmekten tabiatım hazzetmez."* [221] Bu eserin bizce en kıymetli tarafı, Hâmid'in *Kanbur* üst başlığında değerlendirilebilecek beşlinin (*İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler*) anahtarı/girizgâhı olmasıdır. Zaten eser bu minvalde felsefî bir ağırlık ve yoğun bir metafizik argümanla karşımıza çıkar. Tanpınar, eserle ilgili yorumunda Orta Asya Türk tarihinden devşirilen oyunun, aslında ‹‹*abes*›› duygusunu açımladığını ifade ederken;[222] Gündüz Akıncı eserde geçen "*Dilşâd canlı bir zulmet hâlinde*" ifadesi doğrultusunda, böyle bir benzetmenin o zamanda ve devirde ancak Hâmid'e mahsus olduğunun altını çizer.[223] İnci Enginün, eserin derinliğinde, özellikle Ebû Said Bahadır Han ile Çoban ailesi arasındaki çekişme itibariyle, ciddi bir Byron etkisi olduğunu hatırlatır: " ... Hâmid'teki çeşitli etkiler arasında en devamlı olanı Byron'un Sardanapalus'unda[224] işlediği şu görüştür: İktidar sahip-

---

220 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI*, s. 9.
221 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 638.
222 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 584.
223 Akıncı, *a.g.e.*, s. 190.
224 Örnek olması babında Sardanapalus'dan bir tirad zikretmek yerinde olacaktır. İsyancıların ele geçirdiği Sardanapalus, sevgilisi Mirha ile beraber yakılmadan önce -ki sevgilisi bunu arzulamıştır- Sardanapalus bütün şaşaasının, parıltılı hikâyesinin özetini yapar: " – Sardanapal: (Yalnız) Bu kadın sarsılmaz derecede metin... Ey benim ecdadım. Ziyadesiyle kaba kirlerinin bir kısmından belki ölümle tasfiye edilmiş olduğum hâlde size iltihâk edeceğim... Sizin kendi ikâmetgâhınızı bu ihtilale gelmiş esirlerin tahkîratına teslim etmeyi katiyen istemiyorum; eğer mevrûs malınızı ondan şaşaalı bir kısım ihtiva eden bu sarayı, hazinelerinizi, mukaddes silahlarınızı, vekayi'inizi, monimanlarınızı, ganâyiminizi ki onların zaferlerini zinetleyecekler idi, sizin bana bıraktığınız hâlde muhafaza edemedim ise, işte bu tahripkâr unsur içinde, benimle beraber size getirecek olduğum şey, kendi izleri üzerinde alevinin yakıp mahvetmemiş olduğu hiçbir madde bırakmayarak, ruhun en ziyade tabiî hayâlî... Bir krala en ziyade layık olan bu matem-engiz ateş-gâhın şulesi, öyle alevden ve buhardan basit bir sütun, ufukta devamsız bir fener kalesi ve sonra da bir kül yığını olmayacak... Hayır bu şule, müstakbel asırlar için, asi kavimler için, nefsane müştehiyatına malum insanlar için bir intibah ve ibret dersi olacak..."

leri ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, ölümlüdürler ve öldükten sonra da o güçlü insanlar böceklere yem olacaklardır."[225]

Oyunun konusu iktidarın sarhoşluğunu yaşayan İlhanlı hükümdarı Ebu Said Bahadır Han'ın, hünerli ve siyaset sahibi Emir Çoban'la olan karşılaşmalarını konu alır. Zevk u safâda gönül eğlendiren Bahadır Han, iktidar iplerini eline geçiren Emir Çoban'ın kızı Bağdat Hatun'u ister fakat Bağdat Hatun zaten evlidir. Ne var ki güç sahibi hakan, Bağdat Hatun'un kocasını makamla kandırıp kadını ve dahası Emir Çoban'ı da sadrazamlıktan alır. Böylece bir iç savaşa girilir ve nihayetinde Bahadır Han, Çoban ailesinin bütün erkeklerini katleder. Han bu günahını, Emir Çoban'ın torunu Dilşad tarafından öldürülerek öder.

Bu faciada yine *esaret* bağlamında, Ebû Said Bahadır Han, kendinin ve dolayısıyla egoizmin/tekebbürün bir esiri olarak önümüze çıkarken, onun veziri Emir Çoban ise âdeta aşırı tevazuun ve görev bilincinin esareti içerisinde, efendisinin kötülüğünün bilincindeki iyi biri olarak belirir. Ebû Said Bahadır Han deyim yerindeyse bu tevazuu gıdıklar, evlenmiş kızını babasından ister. Bahadır Han bu evli kadının/Bağdat Hatun'un kocası Mir Hasan'ı makâm sevdasıyla avlar ve onu kendisine köle kılar. Bunu bilse de köleliğine hasretle koşan Mir Hasan, şöhretin esaretine tutulmuştur. Mir Hasan'ın karısı Bağdat Hatun, çok da sevmediği kocası ve güya nefret ettiği Bahadır Han arasında karmaşaya düşer. Oysa o çocukken sevdiği kişidir fakat değişmiştir. Yine de bir esaret hortlar ve Bağdat Hatun eser boyunca çocukluk aşkıyla hesaplaşır. Ve bu yoğun nefret elbette aşka dönüşür. Bu kahramanlar dev prangalarla birbirlerine bağlanırlar. Bazen bu prangaların arasında çılgınlığa giden hislenişler göze çarpar:

" ...

Oyun san, ister isen zulm san, adâlet san,
budur hakîkat-i ahvâl... O hikmet-i Bârî.

George Gordon Byron, *Sardanapolus*, Çeviren: Mehmet Enisi, Hilmi Kitaphanesi, Basan ve Yayan: İbrahim Hilmi, İstanbul, 1934, s. 148-149.
225 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI*, s. 11.

(Cariyelere)
Sizinle birleşerek ben de oynayım bari."[226]

Çobaniyan ailesinin ülkeyi dört koldan/dört oğulla kuşatma plânı işlemezse bile, Dilşad, İlhan'ın *taht-ı nikâhında* bu meseleyi çözecektir. Bu fikrini halasına Bağdat Hatun'a açık eder. Çobaniyan ailesi İlhan'ın emri altındaki krallardan biri olan Gıyaseddin'i de kendi meseleleriyle hem-hâl etmek isterler. Bir noktada Gıyaseddin, öcün ve sonrasında korkunun esaretindeki kişi olacaktır. Tabir yerindeyse kaderin ağlarını ördüğü bu arenada, nihayet biri yine yazgısına boyun eğerek kendi boynunu vurur. Bu kişi Bağdat Hatun'un eşi ve aynı zamanda şöhret ve makam uğruna Çoban ailesini satmış olan Emir Hasan'dır. Onun işleri aslında yolunda gider gibiyken birden düşüşü, beklentimiz dışında gelişir:

" ...
İntihar eyleyerek âlemi kıl zîr ü zeber,
Mevt-i kat'iye terakkubdan ise... şimdi geber!"[227]

Artık meşhur *Kanbur* karakterinin boy gösterme zamanı gelmiştir. Kilit bir karakter olan ve mezkûr beşlinin has adamı, Hâmid'in aynı zamanda kendisine benzettiği kişidir. Önce Gıyaseddin'in sarayında bir soytarı/filozof olarak önümüze çıkan *Kanbur,* bir gün gelecek güzel Dilşad'ı ve bütün taht topraklarını alacak sakat kraldır, Timur'un da babasıdır. Büyük bir göz gibi her şeyi fark eden bu varlık, ihtirasları başka türlü olan, özünün iyiliğiyle mutlu, geniş meşrepli bir hayat ustasıdır, Hâmid'dir:

" – Gıyaseddin:
İltifat etmeyin bunun sözüne;
sözü de eğri, benziyor özüne.
– Kanbur:
Özüm olmuş bu yolda eğri, sakat;
kanburum yok benim içimde fakat!"[228]

---

226 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (İlhan)*, s. 47.
227 Tarhan, *a.g.e.*, s. 95.
228 Tarhan, *a.g.e.*, s. 96-97.

Nihayetinde Gıyaseddin, İlhan'ın korkusuyla Çoban ailesini satar ve onları cellâtlara teslim eder. Cenazeler Bağdat Hatun'un önünden geçiyorken o acı acı gülümser, ailenin bütün erkekleri katledilmiştir. Oyunun son perdesinde, Dilşad'ı delicesine isteyen ve bütün Çobanoğlu erkeklerini ortadan kaldıran zalim İlhan'ın odasında iki kadın görülür. Bu koca despot Dilşad gibi bir nazenînin narin ellerinde can verir. İlhan gık bile diyemez. İş daha da garipleşir ve bizim *esaret* duygusuyla özdeşleştirdiğimiz karakterler bir garipliğe daha imza atarlar. İlhan'ın henüz soğumamış cesedinin yanında iki kadın kıskançlık krizine girerek, saç başa bir kavgaya tutuşurlar. Çünkü bir duygunun esiri olmak, öyle insanı hemen terk edecek bir duygu türü değildir ve Hâmid birçok esareti içinde taşıyan adam olarak elbette bunun farkındadır. Hâmid'in tarihleştirmesi bağlamında, onun sacayakları olarak tespit ettiğimiz *Endülüs-Aşk-Esaret*'i bir okuma ve anlamdırma gayreti göstermemize rağmen nihaî noktada şairin öznelliğini teslim etmek durumunda kalıyoruz.[229] Aynı koridora açtığımız bu üç kapının dışında kalan yüzlerce kapı yine şairin kendisine aittir ve elbette mana şairin kalbindedir.

---

229 Alman şair Christian Johann Heinrich Heine'dan aktarılan bir çıkarım, bizi bu konuda ikaz eder: "Bana en fazla acı veren şeylerden birisi, şiirdeki anlamın, yazarın geçmişinden kalkılarak açıklanmak istenmesidir. Bizim geçmişimizin dışa yansıyan görünümü ile kendi gerçek içsel geçmişimiz birbirine o kadar seyrek uyarlar ki..." Heinemann, "a.g.m.", s. 440.

B. Eserleri

Hâmid'in sanatsal etkinliği sayısal anlamda bir kudret göstermiş olsa da, onun nitelik anlamında asıl etkinliğinin şiir sahasında olduğunu ifade etmiştik. Teatral koridorda devamlı koşuşturan Hâmid, kanaatimizce derunî hislerini şiirlerinde serdederek, tam da buralarda nefeslenmiştir. Bir bakıma yuvasına dönen kişi olarak Hâmid, mesajını her eserinin sırtına yükler yüklemesine; lakin her eser mesajı taşıyası değildir. Çünkü tiyatronun dünyası, tam göbeğinden kurgusal kayganlığa ve bir masal bile olsa realitenin köklerine tutunmaktadır ki, bu mesajın kesintiye uğraması demektir. Oysa kanaatimizce şiir dalgalanan fakat kesintisiz bir akış olarak belirir. Hâmid'i Hâmid kılan elbette birçok şey vardır: Genetik, yalıda geçen gül kokulu zamanlar, sürgün annenin dramatik izleri, hekim bir dedenin itibarı, tarihçi ve Mason bir babanın farklı pozisyonu, denizaşırı seyahatlar, Devlet-i Aliyye'nin kadîm hafızası ilk etapta akla gelenlerdir. Dahası devrilen bir şeylerin –aile, konak, vatan- gürültüsü, para ve parasal çıkmazlar, gecelik, aylık ve ömürlük kadınlar, Fatma ve Lüsyen'in derin izleri. Bu listenin uzaması gibi onun eserleri de kalabalık bir liste olarak önümüze çıkar.

Seksenbeşlik bir dede oluncaya kadar kalemini bırakmayan Hâmid, deyim yerindeyse bu yazı işinden iki defa emekli olacak kadar zaman geçirmiştir. Dili bu gün için mutantan ve müphem kabul edilebilecek durumdadır. Ağdalı ve özensiz olduğu kadar, olağanüstü ve çağının ötesinde kabul edilebi-

lecek şeyler de yazmıştır. Onun bu durumu, tezatlara meyyal karakterini andıran bir şeyler söyler gibidir. Bizim maksadımız onun şairane tutkusunu ve iman emniyetine tam da sığınamayan fakat bu emniyet çizgisinden çok da öteye gidemeyen inanma biçimini/kelâmî duruşunu merkeze koyarak, eserlerin eğer varsa mesaj birlikteliğini anlamak çabası olmuştur. Elbette bütün eserlerinin anlam mihverini yahut mesajını eser-müessir bağlamında tartışmak yersiz olacaktır. Bunu da göz önünde bulundurarak yani tam bir illiyet bağı kurmak istemediğimizden, eserlerin ilk olarak yayımlanma/neşir tarihlerini merkez kabul ettik. Bu bölümde, İnci Enginün'ün yeni harflerle Dergâh Yayınevlerinden çıkan Abdülhak Hâmid Tarhan kitaplarından faydalanılacaktır. Eserleri tanıtmak babında, sırasıyla Hâmid'in şiirleri ve tiyatroları, akabinde mektupları ve hatıratı tanıtılacaktır. Bu tanıtımın amacı, bir bütün olarak Hâmid'i anlamak ve yorumlamak için huusan sarf-ı nazar ettiğimiz üçüncü bölüme bir katkı sağlamaktan ibarettir.

1. ŞİİRLERİ: FİKRİN DALGALANIŞI

a. Sahra

Yeni bir dünyayı keşfedercesine yazdığını ifade ettiği eseriyle *tarz-ı garbî* denemesi yapan Hâmid, bu eylemiyle, *bir ye's ile cüret ettiği* yeni bir yola girmiştir. 1879'da basılan bu şiir mecmuası,[1] *Mizan* gazetesi sahibi Murad Bey'in teşvikiyle kaleme alınmıştır.[2] Hâmid, *Eserlerimi Nasıl Yazdım* isimli tanıtım makalesinde, eski edebiyatın, şehirleri medh ü senâlarla anmalarına karşın kır hayatını yeterince tasvir etmediklerini, kendi-

1 Ömer Faruk Akün, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası)*, 1 Temmuz 1967, XV/135.

2 "Bilmezler ki Sahra'yı yazan ben isem yazdıran Murad Bey'dir. (...) Filvâki Murad Bey bana, Garplılar şiirlerine şu yolda kafiye yaparlar, sen de onu tecrübe et. Bak nasıl muvaffak olursun demişti." *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 386.

sinin bu meseleyi *Sahra*'sıyla çözdüğünü, böylece bir numune ortaya koyduğunu ifade eder.[3]

Sahra on manzûmeden/870 mısradan oluşur. Aruz vezniyle kaleme alınan şiirler çeşitli sayılardan oluşan bentlerden müteşekkildir. Hâmid şiirlere isim verirken, bentleri de ihmal etmemiş, şiirin duygusal durumuna uygun düşen bent isimleri koymuştur. Örneğin IV. Şiir'in adı *Mütehassir*, bentlerin isimleri ise *Feryat*'tır. VII. Şiir'in adı *Nevmîd* iken bentlerin isimleri *Sûziş*'tir. Aslında zaten mevcut şiir geleneğinde kendi içinde küçük birlikteliklerle tek bir amaca hizmet eden birimler için beyit denirken, Hâmid bu küçük birliktelikleri bent olarak büyütmüş ve onlara ayrıca isimler tayin etmiştir. G. Akıncı eserin şiiriyet açısından çelimsiz olduğunu fakat yenilikleri araması bakımından takdire şayan olduğunu ifade ederken[4]; İbrahim Necmi *Sahra*'yı Türk Edebiyatı'ndaki nazım şeklî inkılâbının bânisi, o güne kadar görülmemiş bir yenilik örneği olarak taltif eder.[5]

Beledî-Bedevî kıyasıyla başlayan eser,[6] kanaatimizce devrin mühim bir telakkisi olan *Romantizm*'in hizmetindedir. Güya ki kırdakiler çok iyi durumdadır; oysa bu yorumu şehrin ışıkları altındaki adam yapmaktadır ve o adam köyde çok da uzun kalmak istemeyen kişidir. Şiir mecmuası dalgalar hâlinde doğa, aşk ve Tanrı üçgeninde farklı bir tarzla kendini hissettirir. Hâmid mukaffâ/duraksız heceli yazdığını ifade ettiği eserinde, Avrupaî hislenişler göstererek yeni bir kodlama yapar. Bu bağlamda artık o, sadece gençlerin değil; kendisinin de usta bellediği Nâmık Kemâl, R. Mahmut Ekrem gibi isimlerin dahi taklit edeceği bir adam hüviyetine bürünmüştür.

---

3 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 410.
4 Ayrıca Gündüz Akıncı bütün manzûmelerin kafiye şemasını çıkartmıştır. *A.g.e.*, s. 87-95.
5 İbrahim Necmi, *a.g.e.*, s. 43.
6 *"Biri endişeye zaman bulmaz*
Biri endişeden aman bulmaz" Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 43.

b. Divaneliklerim yahut[7] Belde

Aralık 1303/1885'te basılan eser[8] tensel aşkın temaşalarını haizdir. Hâmid, eğer hovardaca hayatını devam ettirecek olsa Daruşşifa'ya düşeceğini ifade ederken, aslında geçmiş edebiyatın algısından kopuşunu da ifade etmektedir. Bu tensel arazide/beldede bir divaneliğin hikâyesini şöyle özetler: "Şüphe yok ki ben bu eserde kendimi de bir kadın şairi olarak gösteriyorum. (...) Benim ‹‹Divanelikler›› dediğim muhabbeti kadına hasretmek ve yalnız o muhabbetle haşr u neşr olmaktır. Ve öyle olunca o muhabbet bir kabahat o fazilet bir fezahat olur."[9] Paris Sefareti Kâtipliği görevinde yani henüz bıyıkları terliyorken kaleme aldığı eserinin bütün dekoru alafrangadır ve mecmuada yalnızca bir şiirin ismi Türkçe'dir. İnci Enginün, bu mecmuayı bir şairin şairlik tasladığı ve güya kendisini küçümseyerek mahcup ve mistik oyunlar oynadığı bir dönemin ürünü sayarken;[10] Tanpınar, aynı eser için disiplin yokluğunun hissedilmesine rağmen, bu yokluğun Hâmid'de bir üsluplar çokluğuna dönüştüğünü ve özellikle mecmuanın, şairin yaşam arzusunu göstermesi bakımından mühim olduğunu kaydeder.[11]

Bu serbestîyi, bu serazat gidişatı bir dâhilik yaptırımı olarak okuyanlar da vardır: "... Kâh hece vezninin serbest sine-

---

7 19. asrın birçok farklı özelliğinden biri de eserlerin deyim yerindeyse *başı dönen* isimleridir. Bir şeyle iktifa etmeyen, bir anlama sığamayan garip bir hisle mücadele ve muhalefet hâlinde olan eser isimleri *"yahut"* bağlacı ile bir bakıma zenginleştirilerek iki isimli oluverirler. Bu mesele hakkında bazı yorumlar yapılmıştır ve aktaracağımız yorumda, biz ikinci şıkkı daha anlamlı buluyoruz:
"19. yüzyılda tiyatro, roman, gezi yazısı, tercüme roman gibi yeni türlerle yüz yüze gelen okuyucuya, kitabı içeriğiyle birlikte şüpheye yer vermeyecek ve okuyucunun merakını çekecek biçimde sunma, tanıtma ihtiyacı. (*Açıklama-Okurdan Hareket Etme*)
"Yahut"lu isim kalıplaşmasının içinde barındırdığı romantik tavır. (*Sezdirme-Eserden Hareket Etme*) Cem Şems Tümer, "19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: "Yahut"lu Başlık Kalıplaşması", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/1 Winter 2008, s. 386-387.

8 Akün, "a.g.m.", XV/149.

9 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 411.

10 Tarhan, *Bütün Şiirleri I*, s. 20.

11 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 510-513.

sine Arap ve Acem'in en millî en mahallî kelimelerini birleştiriyor. Bazen de kafiyeden başka kayd tanımak istemiyor. Her şey zâid, her kanunu her kâideyi lüzumsuz bir zincir, öldürücü bir zulüm addediyordu. Hepsinde de şair hepsinde de dâhi oluyor."[12] Gündüz Akıncı aynı eseri başka bir açıdan görerek, yabancı kelimelerin –Fiacre, Jardin, cascade, lac, Remise, equipage, bois, v.s. gibi- zincirleme sıralanışının aslında şairin, anadiline züppece yaklaşımını gösterdiğini ve bu mecmuanın farklı şekil denemelerinden oluşan bir karalama olduğunu ifade eder.[13] Hakikaten de bu 17 manzûmelik mecmuadaki şiirler bazen Paris'teki küçük bir köyden bazen bir mezarlıktan, patinaj kulübünden, yani karşıyı tamamen benimsemiş bir tavırla, bir Osmanlı delikanlısının bir şeylerin etkisinde cümle kurduğunu aşikâr etmektedir. Diyebiliriz ki, Divaneliklerim yahut Belde'de *var-oluşsal* kaygıların, metafizik gerginliklerin yerini fiziksel realitenin gölgelediği bir *oluş* keyfi almıştır.[14]

c. Makber

1885 senesinin Aralık ayı içerisinde edebiyat sahnesine çıkan *Makber*[15] şiir dehasıyla olduğu kadar, önsözündeki ifadeleri ve nesriyle de dikkat çekmiş bir eserdir. Eser, elbette Fatma Hanım'ın izdüşümüdür. Beyrut faciasının hislerini, metafizik bir buhranla harmanlayan Hâmid, denilebilir ki sanatkâr olmanın hinlik marifetini, yani en acı hatırayı bile bir yazı malzemesi olarak kullanmak bedelini *Makber*'le ödemiştir:

" ...

Beynimse çıyanların gıdâsı

---

12 Hikmet, *a.g.e.*, s. 348
13 Akıncı, *a.g.e.*, s. 162-163.
14 " ...
Lak'ta Kaskad'da anınla randevular var idi;
Kuvveden fi'le çıkar bin arzular var idi!" Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Divâneliklerim yahut Belde)*, s. 123.
15 Akün, "a.g.m.", XV/149.

Makberde olur bu sır nümâyân."[16]

diyerek en büyük korkusu ölüm ve onun mekânı olan kabri, yaşanan acıların ve şuurunda yarattığı cehennemin odak noktası olarak işaret eder. Orada bedenini tırtıklayan çıyanlar vardır. Bu varlıklar şimdi Fatma Hanım'la meşgul olmaktadır ve Hâmid buna tahammül etmekte zorlanmaktadır.[17] Makber yalnızca üslûp olarak değil, şekil bağlamında da yenilikler getirmiştir. Her dört beyitin kafiye düzeni açısından oluşturduğu bütünlük, özellikle dördüncü beyitlerin son mısralarının ilk beyitle kafiyelenmesi, bu sekizlikleri bütüncül bir sahaya sevk eder.[18]

F. Abdullah Tansel, Makber'in konu olarak değil de, vezin açısından benzerlik gösterdiği *Hüsn ü Aşk* ile arasındaki yakınlaşmaya dikkat çeker ve bazı yerlerde –teşbihler ve Allah'la konuşmalarda kullanılan tarz bağlamında- Hâmid'in, Şeyh Gâlib'e galebe ettiğini iddia eder.[19] Gündüz Akıncı, Hâmid'in etkilenme ve etkileme çemberini biraz daha genişletir. Sahra ve Belde ile beraber nazım yolunda yenilik arayışları ve denemeleri olan Hâmid'in; Boccacio'nun destanlarında, Shelley'in *Hymns*'de ve Hugo'nun da eserlerinde fazlaca kullandığı *ottova rima*yı, mesnevî ve kaside tarzıyla harmanlayarak yeni bir şekle ulaştığını belirtir. Ayrıca Makber'in aslında gönül-akıl uzlaşmazlığına bir örnek teşkil ettiğini dahası bu örnekliğin Cenap'tan Mehmet Akif'e hatta Necip Fazıl'a kadar bir etki alanı olduğunu iddia eder.[20]

Elbette Makber'e yönelik eleştiriler de gelmiştir. Onu ukalaca, garabet ve anlaşılmaz bulan Mehmed Salahî Bey, eseri ne kadar okusa da bir şey anlamadığını ifade eder.[21] Fakat bizim dikkati-

---

16 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 54.

17 Bu bağlamda Tanpınar'ın görüşünü zikretmek yerinde olacaktır: "... *Mezar, Hâmid için hakiki bir fikr-i sâbit, gerçeklerin üstündeki gerçek, bütün sırları kendisinde toplayan bir sırdır.*" Tanpınar, *a.g.e.*, s. 539.

18 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 18.

19 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Tansel, "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri II", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Şubat, 1938, Sayı: 60, X/541-546.

20 Akıncı, *a.g.e.*, s. 136-153.

21 Yetiş, *a.g.e.*, s. 133.

mizi çeken husus, Makber'in önsözündeki yazım tarzıdır. Çünkü bu mukaddime bir Doğu geleneğinin üretimi olmaktan çok; *Batı* geleneğinin izinde, karmaşık ruh hâllerini serdeden bir romantiğin hislenişlerine benzemektedir. Yarattığı her şeyi aşağılayan bir üslup, bir hiççi duygusallık hissedilir. Bir bakıma bu kendini övmek olarak da anlaşılabilir. Çünkü şair, eserini kötüleme hakkını da kendisine has kılmıştır: "... Evet, bu kitabı pâymâl-i mütalaa eden fikir bir kabristanı dolaşmış olur. Ve kabristanda vâki olduğu gibi, hiçbir şey anlamayarak içinden çıkıp gider."[22] Makber mukaddimesindeki anlayışa göre şiir müthiş hakikat dalgaları/darbeleri karşısında hiçbir şey söylememek iken; aynı Makber Hâmid'in deyimiyle *hitabet* etmektedir.

Peki, şiir olamayan bu şey Hâmid'e göre nedir? Diyebiliriz ki Fatma Hanım'ın yokluğuna rağmen dünyaya ihtirasla yaklaşan bir adamın ağlama duvarındaki gözyaşlarıdır: "Makber onun hâli, onun resmi, onun hayâli, onun heykeli, onun mezarıdır; onun hiç beğenilecek yeri kalmayan hayatıdır."[23] Bir başka dikkatimizi çeken mesele de, Hâmid'in kendi şüphe ve buhranlarını aktarabilmek için seçtiği gayr-i Müslim diyarın karakterleri, nasıl ki rolleri gereği serbestçe konuşuyorsa, Makber'de de büyük bir acı karşısında ne dediğini bilmeyen, hoş görülmesi gereken bir kişi olarak şair konuşmaktadır:

" ...
Bu sıfr nedir hisâb içinde?.
Erkam ona inkılâb içinde.
Bir hîçî-i zî-vücud, yahut,
Bir kabrdir ıztırâb içinde."[24]

d. Ölü

1885'in son aylarında basılan eser,[25] Makber'in gölgesinde kalmıştır. Hâmid, eserinin başına koyduğu epigrafında *em-*

22 Tarhan, *a.g.e.*, s. 31.
23 Tarhan, *a.g.e.*, s. 35.
24 Tarhan, *a.g.e.*, s. 41.
25 Tarhan, *Ölü*, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul, 1330/1885-86.

mûzec-i küfr ü iman ve bir heykel-i âh u figân olan Makber gibi Ölü'nün de *türab olmuş bir hakikatten* bahsettiğini ifade eder.[26] Eser hakkındaki kanaatler farklı hikâyelerden bahseder. Örneğin bu eserin, Makber'in devasa gölgesinde terkîb-i bend ile tercî'-i bend arasında salınan ve bir önceki eserde ulaşılan yüksek edanın vakur bir devamı[27] yahut Makber'in mezar sâbitesinde kalan bir sonsuzluk sorgulaması[28] olarak görülür. Hatta bir başka açıdan bütün dünya edebiyatının bu sahadaki en güzel mümessili[29] olduğu kaydedilirken; diğer açıdan aynı eserin mütekâmil olmak bir tarafa, dilinin tutuk olduğu bile ifade edilmiştir.[30] Nurullah Ataç bu farklı değerlendirmelerin temel sebebini de izah eden bir kısa açıklama getirir. Hâmid yeni bir şey getirmiştir ve birbirinden farklı tepkiler alması doğaldır: "... Kısaca Hâmid Türk edebiyatının Şark'ten Garb'e dönüşünün mukaddimesidir."[31] 320 mısradan oluşan *Ölü*, bizim kanaatimizce kendisiyle çelişen/çekişen bir ruhun, keşmekeşini diğerleriyle paylaşma; bir başka bağlamda hem diğerlerinin düşündüğü kadar yanlış olmadığını onlara gösterme hem de diğerlerini aşan bir muhakemeyle metafizik yapabildiğini ispatın bir yoludur. Şöyle bir formül fısıldanıyor gibidir: "*Korkuyorum ve öyleyse inanıyorum. Ben korkmasam da varsın elbet ey İlah! Ne ki ben en çok korktuğumda inanıyorum!*" Ve bu aradaki şüpheli yamacın tek geçidi yine ölüm sabitesidir; fakat bazen şüpheci bir sığınış bu sabiteyi takip eder:

" ...
İnâyet eyle İlâhî, büyüklüğün biliriz,
Yazıktır eyleme nevmîd halkı rahmetten!..
Bîrut'ta kumlara batmak ümidimin güneşi;
Ne oldu, anlamadım zerre ben bu hikmetten!.."[32]

---

26 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 135.
27 Sevük, *Türk Teceddüd Edebiyâtı Tarihi*, s. 306.
28 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 547-548.
29 Kocatürk, *a.g.e.*, s. 662
30 Akıncı, *a.g.e.*, s. 154.
31 Sâfî, *Hâmidnâme*, s. 208.
32 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 141.

e. Bunlar O'dur

1885'in son mahsûlü olan şiir mecmuası,[33] bir taraftan Fatma Hanım'dan Hâmid'e miras kalan ıstırapla nağme-serâ olurken, diğer taraftan da G. Akıncı'nın belirttiği vechile, Sahra'ya oranla daha az ünlü olmasına rağmen, kır hayatını daha fazla deşifre eden bir eser olarak öne çıkar.[34] Hindistan'ın yoğun tesirleriyle, oranın renklerini taşıyan eser, orta büyüklükte olup 19 manzûmeden oluşmaktadır.[35] Eser için, aruzun bütünlüğünün bozulmasının milâdı, aynı zamanda Cenap, Fikret gibi isimlerin anlam peyzajı olduğu da söylenmiştir.[36] Hâmid'in Hindistan etkileşimiyle ilgili Mehmet Kaplan'ın yorumunu zikretmek yerinde olacaktır: " ... Deniz, dağ, aydınlık (güneş, ay), ağaç ve kuş. Bu unsurların hemen hepsi de onda ulvîlik ve sonsuzluk fikrini uyandırıyor."[37] Bizim dikkatimizi çeken şey ise kadın ve tabiatın hoş ve tatlı duygu salınımlarını yansıtan şairin, bir cûş u hurûş içinde iman çizgisinde sebat edişidir. Tam bir neşeli iman hâli göze çarpar. Elbette bunca güzel şeyin bir sahibi, bir yaratıcısı olmalıdır. Tam böyle bir akışı gözlemlediğimiz,

"Allah'sın ey ilâh-ı 'âlem,
Allah-ı rahîmsin müsellem,
Hâlim sana olmasın mı malûm,
Mecrûh gönül değil mi masûm."[38]

gibi mısralar art arda sıralanırken, aniden *fakat öyleyse* parantezi açan Hâmid, yine o bilindik gölgeli/sisli tavrına rucû eder:

" ...
Ne oldum sanki ben oldumsa insan
Daha munis peri-veşlerce hayvan
Tefekkürler tahassürlerle kaldım"[39]

---

33 Akün, "a.g.m.", XV/149.
34 Akıncı, *a.g.e.*, s. 164.
35 Dizdaroğlu, *a.g.e.*, s. 33.
36 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 536.
37 Geniş bilgi için bkz. Kaplan, *a.g.e.* (*Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid*), s. 331-368.
38 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Bunlar Odur)*, s. 178.
39 Tarhan, *a.g.e.*, s. 139.

f. Hacle

1886 senesinde yayımlanan eser[40] merhûmenin/Fatma Hanım'ın gölgesinden kaçıp, yeni bir âfitâba sarılış özlemini dile getirdiği, bu aşka kanat açışının zihinsel antremanlarını yaptığı bir mecmuadır. Ne var ki o malum gölge, bir asâ gibi daima sahibinin yanındadır ve ses vermektedir. Mezar ile zifaf-beşik anlamlarına gelen Hacle'si arasında şair mısralarını karalar.[41] Arkaplânda Fatma Hanım'ın sisli gölgesi, oysa perdenin önünde deli dolu akan hayat vardır:

"Gitsin belâ-yı firkat ile zahmet ü taab
Gelsin safâ-yı vuslat ile râhat u refâh"

Böylece Hâmid, tezatlı dünyasıyla baş başa kalır. Yine eseriyle ilgili olarak Hâmid, *"İfade-i Mahsûsa"* başlığı altında kanaatlerini şöyle özetler: "Hacle, hayâlî; Makber hakikîdir. Hacle bir efsane, Makber bir tarihtir. Makber'in dediği olmuş bir şey, Hacle'nin muradı ise *'Olsaydı böyle olurdu'* demektir."[42] Aynı yerde, Sahra ile başlattığı *tarz-ı Garbî-i şi're* genişlik ve ufuk kazandıracak bir şey yazdığını ve bu tarzın en öndeki ismi olduğunu âcizâne itiraf eden Hâmid, aslında düşünüldüğü kadar da ekollerden bağımsız olmadığını beyân eder gibidir. Devrin kendi özel hikâyesinin farkındadır lakin pek bulaşmak istemez. Buna rağmen bazen *Servet-i Fünûn* ve *Fecr-i Âti*'nin tasvir noktasında atası (örneğin şu ifadelerle: mevhûm yüz, sevdalı türâb, rikkatli ata, mevce-i baîd...),[43] bazen de ileriye değil geriye dönük olarak Divan Edebiyatı'ndaki beyit esasını tekrar kurmak isteyen ve kısmen manayı şekle kurban eden kişi olarak anlaşılır.[44]

---

40 Akün, "a.g.m.", XV/149.
41 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Hacle)*, s. 153.
42 Tarhan, *a.g.e.*, s. 152.
43 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 549.
44 Akıncı, *a.g.e.*, s. 168-169.

g. Kahpe yahut Bir Sefîlenin Hasbihâli

Hâmid'in Victor Hugo'nun meşhur eseri *Sefiller*'in etkisinde yazdığını açıkça ifade ettiği eserinin ilk ismi Kahbe olmakla beraber, Süleyman Nazif'in ihtarı ve ısrarıyla diğer adını almıştır.[45] 1887'de basılan eserin beşte biri mensûr, kalanı manzûmdur.[46] Geneleve, sevdiği adam yüzünden düşen bir kadının, yine kendisini tüketen o adama duyduğu bitimsiz ıstırabı anlatan eser; kahpenin kendisini boğmasıyla son bulur ve kanaatimizce okuyucunun zihninde şöyle bir tat bırakır: *Gerçek kahpe kimdir?* Ağzınıza doladığınız yazgı mı, aşk mı? Hayır, Hâmid'e göre bu insanların kötülüğünden başka şey değildir. *Suçlu onlardır!*

Eserin ilham aldığı kaynaklar hakkında farklı yorumlar yapılagelmiştir: İsmail Habib, Hugo'nun "Fatin" eserindeki fahişe kadının da temiz ahlâklı olabileceği vurgusu üzerinden bu eser arasında bağlar kurarken[47]; Tanpınar yine Hugo'nun Fanny karakteri ve dahası Nâmık Kemâl'in karakterleri olan Zekiye ve Şefika Hanım, dahası Shekespeare'nin Juilet karakteri arasında ilişkiler kurmuştur.[48] Bir fahişenin ruh hâletinde dolaşan Hâmid, onu yine kendi vadisine, o tezatlı bölgeye sürükler. Vicdanında Tanrı'sını arayan kız, kendini başka bir bilinç olarak yargılar. Dışarıdan kendini saran bir ruh olarak konuşur. İnsan, zulmü icat etmiştir ve kendi kafasına çorabı kendi örmüştür. Ve birileri fena hâlde bunun acısını çekmektedir. O kişi için sisli bölge kabul edebileceğimiz *Araf* kucağını açar ki, burası tezatların kendini en çok hissettirdiği alandır: " *... Evet, bu kadın o kızdır! Bu melûn o masumdur!... Bu ifrit, bu zebanî o melektir. Bu diken, bu ot, bu çalı çırpı, bu hiç, o hayat, o çiçek, o tebessümdür!... Bu fahişe, bu kahbe, o bâkirdir!...*"[49]

---

45 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 412.
46 Akün, "a.g.m.", XV/150; Akıncı, *a.g.e.*, s. 171.
47 Sevük, *a.g.e.*, s. 290.
48 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 270.
49 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 46.

h. Bâlâdan Bir Ses

1912'de *foto-tipi* (mürekkeplenmiş jelâtin kabartmalarıyla yapılan baskı yöntemi) olarak basılan eser, 198 mısra olup, Hâmid'in mukaffa dediği, duraksız heceyle (13'lük) kaleme alınmıştır.[50] Tanpınar eserin vezni hakkında, aruz ahenginde vezinsiz bir şiirdir, der.[51] Sanıyoruz ki Hâmid'in mukaffa ile peşinde olduğu şey, veznin tam olarak hissedilmediği, kafiyelerin otomatik bir kurguyla art arda gelmemesidir. Böylece nesre yakın bir şiir düşler ve bu düş doğrultusunda gelecek neslin edebiyat macerasında da pay sahibi olur.

Eser, vahdet-i vücûda erişen bir meleğin, göklere çıkarken aştığı ilk kademe olan dünyaya inişi ve hayata, şu yaşanılan şeylere, insanın seçimlerinin ve hırslarının bitimli ve âciz doğasına bakarak, alaycı bir dille hakikatleri onlara fısıldaması olarak özetlenebilir. Rıza Tevfik, defaatle söylediği şeyi bu eser için de ifade eder: Hugo'nun Dieu/Tanrı isimli eserinin bariz etkilerini gördüğünü iddia eden yazar, aklın acziyeti vurgusunun her iki eserde de ortak bir duygu olarak kullanılmasıyla beraber; Hugo'nun eserindeki uzun ve beliğ retorike karşın, Hâmid'in ancak bu uzun söyleyiş yanında minik bir hutbe verdiğini söylemeyi de ihmal etmez.[52] Hâmid'in söyleminde ve sanatında aklın payı hakikaten mühimdir. O endişe eder ve derindeki şeyi arar. Yazgıcı değil iradecidir. Daha fazlasını isteyen bir algısı vardır. Yalnızca büyük acılara çarptığında biraz sesi örselenen akıl hemen birkaç sayfa sonra tekrar karşımıza çıkar. Bâlâdan Bir Ses isimli eserinde ise akıl, kör bir çakıdır ve hakikati kesememektedir. Böylece Hâmid, sanki kendisini ikaz edenlere, ben zaten kendim de acziyetin farkındayım mesajını yollar gibidir. Dolayısıyla bir üst ses, tepeden bir şuur olarak yaşanılan şeylerin hafifliğini ve basitliğini sergilemek ister:

---

50 Akıncı, *a.g.e.*, s. 180; İnci Enginün de aynı tarihi verir: Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 23.

51 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 269.

52 Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 320-321.

"   ...
Nedir bu insan, o mahlûk-ı müteannid
ki zîr-i pây-ı hakaretimizde meşhûd
olan dereke-i sefâletin, münferid
ve müctemi', kışrı üstünde güyâ vücûd
bularak, bizim şu mirkat-ı meâliden
ser-i muhakkarlarına in'ikâs eden
nazar-ı hidâyetimiz delâletiyle
ki beyinlerinde ismine akıl derler,
zulmet-i bî-nihâyet-i kazâ vü kader
içinde birkaç şerârenin ru'yetiyle
vücûd u ademe, dünya vü ahirete
mehamm-ı esrâr-ı gaybü'l-gayb-ı hilkate,
âlemin ibtidâsıyla intihâsına
yani bu hadd-i kemâle ne zaman vâsıl
olduğuna, hilkaten asl u esasına
hilkatten maksad-ı ilâhiye, elhâsıl
zîr u bâlâ-yı kâinata müteallik,
mecrûh u bâtıl, muhtelif ve müteferrik
hadd ü hisâba gelmez ahkâm u akâyid
serdinden hayâ etmez?" [53]

i. Garâm

1912 senesinde Şehbâl Dergisi'nde tefrika edilen eser, 1923 senesinde kitap olarak yayımlanır. Böylece 1870'lerin sonunda yazılan eser, yarım yüzyıl sonra ancak huzûra çıkar.[54] Hâmid eserini Mevlana Celaleddin Rûmî'ye olan muhabbeti ve bağlılığı sebebiyle mesnevî vezninde kaleme aldığını ve eserin bedbaht bir kızı ve bedbaht bir erkeği konu edindiğini, her ikisinin de aynı yaratılışın özündeki eşitsizliği göstermek iddiasıyla insaniyet huzuruna çıktıklarını ifade eder.[55] Tanpınar, bu eserin Hâmid'in sanatını yekpâre gösteren bir tarafı olduğunu,

53 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 174
54 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV*, s. 11; Akıncı, *a.g.e.*, s. 181.
55 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 418.

eserde deliliğe varan bir aşkın taşıyıcısı genç karakterin aslında Hâmid'e karşılık geldiğini belirtir. Ayırca Hâmid'in Ehl-i Sünnet çizgisinde bir ahiret fikri işleyişinin ve bu bağlamda *orta yol*un tavsiye edilişinin, devrin metafizik buhranına bir cevap olabileceği fikri üzerinde durur.[56] G. Akıncı ise, Hâmid'in en şahsî eserini okuduğunu, eserde ek olarak devrin eğitim faaliyeti açısından *boş softalığın* eleştirildiğini ve o dönem için erken sayılabilecek bir hamleyle kadın hakları üzerinde durulduğunu kaydeder.[57] Oysa Mehmet Kaplan aynı eseri, felsefî düşünüş ve sosyal çıkarımların içinde mücadele verdiği, mesnevî tarzında dikilmiş, uzun, kaba saba bir torba olarak görür.[58]

Herşeyin içinde olduğu karmaşık bir söz yumağı görülen eser, başka bir yazarın zaviyesinden neredeyse aynı manada tabir edilir. İsmail Habib, yazarın vaka anlatmak peşinde olmadığını, herhangi bir şey münasebetiyle bol bol fikirler serdetmeyi hedeflediğini kaydeder.[59] Süleyman Nazif, Şehbal Dergisi'ndeki girizgâh yazısında, *Garâm*'ın beslendiği gerçek özün *boş mezar* meselesinin hayâlî izdüşümleri olduğunu iddia eder. Bu meşhûr *"Mezar-ı bî-defn"*[60] hikâyesini zikreden Süleyman Nazif, Hâmid'in evelden beri panteist bir anlayışı olduğunu ifade eder.[61] Hâmid, *üçüncü bir yol gibi olma* özelliğini bu eserde de gösterir. İman ve küfrün/emniyetsizliğin, aydınlık ile karanlığın birbiriyle kesiştiği/kapıştığı tehlikeli sularda yüzerken her iki tarafa da yaslanarak ilerleyen Hâmid, başka bir şey icat

56 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 524-530.
57 Akıncı, *a.g.e.*, s. 181-186.
58 Kaplan, *a.g.e.*, s. 304.
59 Sevük, *a.g.e.*, s. 287.
60 Çamlıca taraflarında gösterişli bir malikâne sahibi olan ve aynı zamanda Hâmid'in dedesi ve saray hekimbaşısı Abdülhak Molla, dönemin padişahı Abdülmecid'in buraya yakın araziyi çepeçevre almasına binaen etrafındaki dalkavukların, padişahı Abdülhak Molla'nın da yerini alarak kendi arazisini genişletmeleri yolundaki tavsiyelerine binaen, oraya uydurma bir mezar yapan Hekimbaşı, burada bir veli kulun yattığını iddia ederek orayı kutsallaştırır. Böylece arazisi kendi elinde kalır. Aslında bu hikâyede Hâmid'in genetik kodlarının anlaşılabilmesi için de ehemmiyetli izler taşır. *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 233.
61 Geniş bilgi için bkz. Süleyman Nazif, "İntikâd: Garâm Hakkında", *Şehbâl Dergisi*, 8 Nisan 1923, s. 89-92.

edecek gibi olur fakat tam da o noktada kalır. Böylece bir taraftan inandığı varlığı tatmin edici bulmazken; diğer taraftan o yüksek varlık dışında başka bir varlık olmadığını söyleyebilmek gibi bir enterasanlığın altına imza atar:

" ...
Ya İlâhî, gökte sensin, yerde sen;
Zât da sensin, hemân diğer de sen.
Kâinatın hepsi mahzâ senliğin;
Aslı sensin, bizde zâhir benliğin.
Yâr da, ağyâr da sen, ben de sen;
Senliğindir hepsi sensin, sen de sen."[62]

j. Vâlidem

Gündüz Akıncı ve Mehmet Kaplan'a göre 1913, İnci Enginün'e göre ise 1914'te yayımlanan eser; uzun, dağınık bir manzûmedir ve iki bölümden oluşmaktadır. Aruz vezniyle kaleme alınan eserin kafiyeleme biçimi her bendin son mısralarının yollarını kesiştirmekten geçer. Âdeta dağınık fikirler ve serzenişler, mutad bir şekilde kuyuya düşmektedir. Hâmid'in mukaffâ dediği duraksız hecenin, bu şeklî merasiminde uzayan mısralar, daha evvel bahsini ettiğimiz *esaret* hissinin çok bariz hatlarla takip edilebildiği bir eserdir. Tabi ki asıl mesele, annenin yetimliğinin ve ümmîliğinin, şair üzerindeki aks-i sadâlarıdır. Bir taraftan saraya yakın bir meşhur-efen-

---

62 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 98. Özellikle son iki mısra bize, eserin de mihveri ve mülhemi olduğu ifade edilen Mevlana Celaleddin Rumî'nin şu rubaisini hatırlatıyor:
"Ni men menem ü ni to toî ni to meni,
Hem men menem ü hem to toî hem to meni.
Men bat ü çunanem ey nigâri hutenî
Kender galatam ki men toem ya to meni.
(Ne ben benim, ne sen sensin, ne sen
"ben"sin. Hem ben benim, hem sen
Sensin, hem sen "ben"sin.
Ben seninle o hâldeyim ki –ey güzel
Sevgilim!.. – ben sen miyim, yoksa sen
Ben misin bir türlü kestiremiyorum.)", Mevlana C. Rumî, *Rubâîler*, Çev. Hasan Âli Yücel, 2007, İstanbul, 99. Rubâî, s. 101.

diler soyu, diğer taraftan vatanından cüdâ, ümmî bir Çerkez kız, Hâmid'in tezatlı düşünüşü sevmesinin ana damarlarından biri olarak yorumlanabilir. Bu meseleyle ayrıntılarıyla ilgilenen Mehmet Kaplan, "*Hâmid ve Annesi*" isimli makalesinde, Münteha Nasib Hanım'ın efsaneye dönük, meçhul tarihinin Hâmid'i derinden etkilediğini ifade eder. Bu noktada Vâlidem eserinin dağınıklığını –ani hissî sıçramalar ve beklenmedik şekilsel farklılaşmalar bakımından- şöyle yorumlar: "Kafiyeyi bir yana atan şair, burada karışık dalgalar gibi birbirini takip eden geniş cümlelerle konuşur. Her parça zengin intiba ve orijinal hayâlleri ihtiva eder. Bu yeniden doğuş ve yaratış hamlesini şairin annesine, annesinin çocukluğuna, bâkir bir tabiat duygusu ve şuuraltı kaynaklarına gitmesiyle izah mümkündür."[63]

Manzûmenin ikinci bölümü, yazıldığı zamansal aralığın bir telaşına/derdine ayrılmış olarak –ki bu noktada Balkan Savaşları- vatan anneden bahseder. Eser hakkında İsmail Habib, Hâmid'in en küçük fikir kırıntısından en geniş bir düşünme biçimine atılışını, onun dehasının, azametli kudretinin bir göstergesi olarak görürken;[64] Tanpınar, manzûmenin karışık dilli, zayıf şekilli olmasına rağmen şairin hayâlinin güzel olduğunu belirtir.[65] Bizim kanaatimize göre eser, Hâmid'in doğasını en güçlü yansıtanların başında gelir. Kaos, çırpınış, inkâr ve ikrâr, beylik ve olağan duruşun üst üste bindiği bu mısraları okuyan kim olursa olsun farklı bir adamla karşı karşıya olduğunu kavrar. Böylece Hâmid merkezde yine kendisini alkışlar ve okuyucuyu oraya çağırır. Bu dâhiyane bir şey değilse de, farklı bir algılama biçimidir. Bu farklı algılamanın bir sonucu olarak, annesinin efsane tarihinden Batı modernleşmesine, medeniyetin yok eden çarklarından, bir askerlik tellallığına uzanan dizgede, bazen Hilafet yüceltilirken bazen de bu kurum bir baş belası olarak önümüze çıkabilmektedir.

---

63 Geniş bilgi için bkz. Kaplan, *a.g.e.*, s. 352-368.
64 Sevük, *a.g.e.*, s. 311-312.
65 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 560.

k. İlhâm-ı Vatan

I. Cihan Harbi'nin trajik gölgesinde kaleme alınan eser, dönemin Maarif Bakanlığı'nın desteğini alarak,[66] 1916 senesinde bastırılmıştır.[67] O karanlık günlerde kaleme alınmış şiir ve mektup parçalarından oluşmaktadır. Süleyman Nazif'in esere yazdığı mukaddimede belirttiği üzere, vatan temini vurgulayan eser, Nâmık Kemâl üslubunun, bir bakıma zor zamanlardaki güncellenmesi sayılabilir. Evrensel bir barışı daima arzulayan Hâmid'in, kendi psikolojik evrenini de baştan aşağı değiştirebilecek kabiliyetteki I. Dünya Harbi için yazılan eseri tanıtan Süleyman Nazif, meseleye farklı bir yorum getirir: "Biz eğer vatanımızı hakkıyla sevseydik dağları bu kadar çıplak, enhârı bu kadar târmâr, ormanları bu kadar garet-dîde, sahilleri bu kadar ıssız, ovaları bu kadar bîkes, hulasa toprağı bu kadar sefil ve efrâdı bu kadar muzmahil olmazdı."[68]

Eser irili ufaklı 19 şiirden oluşmakla birlikte, birçoğu zaten yayımlanmış şiirlerdir ki,[69] bu şiirlerin konu evreni hayli geniştir: İbn Musa mersiyesinden Hilal-i Ahmer için yazılan bir şiire, Şinasi'yi öven bir şiirden, bir hastabakıcıya söylenmiş mısralara, Sivastapol şehitlerinden Mustafa Kemal'i yüceltmeye kadar giden, karışık yani *Hâmidâne* bir üslubun ürünü önümüze çıkar. Eserin en ağır topları diyebileceğimiz parçaları, *Merkad-i Fatih* ve *Merkad-i Selim'i Ziyaret* başlıklı iki şiirdir. Bu şiirlerde kaybedişin olmadığı, kazançlı, muzaffer ve aydınlık günler yâd edilir. Elbette bu kadar geniş bir perspektiften eser sunmanın bir dayanağı da mecmua mantığında aranabilir. Bu nazarla bakınca mecmuanın içini doldurabilecek hissî çoklukları oluşturan şartlar –devrin olağanüstü şartları, bu şartların yarattığı yeni efkâr ve ahvâl, geçmişin kutsanışı ve geleceğin ümitsizlik saçması gibi- vardır. Yine de derinlerde bir yerde bu şartların dayattığı yazı evrenini aşan bir şair ruhu gezinmektedir.

---

66 Akün, "a.g.m.", XV/154.
67 Akıncı, *a.g.e.*, s. 204.
68 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (İlhâm-ı Vatan)*, s. 364.
69 Akıncı, *a.g.e.*, s. 204.

Hâmid'in *Doğu-Batı* ekseninde gerilen iplerini toplayan lideri olarak Fatih Sultan Mehmet Han vardır ki, derinlerde yatan şairane duyguyu besleyen şey de sanıyoruz onda mevcuttur:

" ...
İster idin ki olsun düşmenle yâr yek-dil
Devrân idi rakîbin, Allah idi nigârın."[70]

l. Dağınık Eş'âr/Hep yahut Hiç

Hâmid'in yayımlamayı düşündüğü fakat bu fikrini eyleme dönüştüremediği *Hep yahut Hiç* ve *Yâdigâr* isimli eserlerini; İnci Enginün iki farklı kitap olarak tasarlayan Hâmid'e bir jest olarak bu yarım kalmış durumu –en azından tek bir kitap hâlinde toplayarak ve o isimlerden birini bu kitap için kullanarak-gidermiştir.[71] Şiirlerim de benim gibi dağınık diyen Hâmid'in azabına paralel bir çalışma olan bu kitaptan daha evvel yine İ. Enginün'ün işaret etmesi üzerine bu dağınık şiirleri bir araya toplama gayreti olmuştur.[72] Bu noktada şunu zikretmek yerinde olacaktır. Bizim Hâmid'in eserlerini telif değil de neşir zamanına göre dizişimizin temel sebebi, Hâmid'in bu dağınık sergüzeştine denk düşen bir seyir tutmak gayretidir. *Hep yahut Hiç* mecmuası 130 manzûmeden oluşur. Gençlikten ihtiyarlığa uzanan zamansal genişliği çerçevesinde bu mecmuayı tarihsel ve siyasî meselelerin ışığında anlamak için her şiirin altını ayrı ayrı kazmak gerekmektedir. Çünkü manzûmelerin odak noktaları neredeyse tamamen birbirinden bağımsızdır. Kanûnî'nin Vicdan Azabı'ndan, Amerika'da idam mahkûmu Madam Sınayder'e adanmış şiirlere, Mustafa Kemal'e övgüler sunan bir parçadan, yazarın şahsî Tercüme-i Hâl'ine uzanan geniş bir yelpaze vardır. Bizim için eserin en mühim özelliği ise, araştırmamızın ikinci bölümünde değineceğimiz metafizik

70 Tarhan, *a.g.e.*, s. 401.
71 Tarhan, *a.g.e.*, s. 11-13.
72 Nurten Kızıltaş, *Hâmid'in Küçük Şiirleri*, Türkiyât Enstitüsü, 1953, Tez no: T. 420.

kavramların *Doğu* ve *Batı* yönündeki kırılışlarına eşlik edecek bol argüman sunması, yani bizim anlamlandırma eylemimize uygun bir arazi oluşudur.

2. TİYATROLARI: MESAJIN ÖNCELENMESİ

a. Mâcerâ-yı Aşk

1873 senesi Aralık ayında yayımlanan, Hâmid'in bu ilk eseri,[73] kendi ifadesi doğrultusunda, nerede görüp okuduğunu hatırlayamadığı Romeo ve Juliet tesirinde yazılmıştır. Belki eserin tiyatro sahnesine uygun olmayışı ve *ibretlik bir hikâye* oluşunun çok bariz olmasıyla –biraz olsun R. Mahmut Ekrem'in ilgisi dışında- döneminde pek de itibar görmemiş, *edebiyat havzasına çok sönük düşmüştür.*[74] İran seyahatinin taze hatıralarını gösteren eser için Tanpınar, çocuksu başlangıcı, birden dallanıp budaklanan olay örgüsüyle tam bir karmaşaya dönüşerek, Hâmid'e uygun bir şey hâline geldiğini söyler.[75] İran-Afganistan-Hindistan coğrafyasında geçen eser, dört perdeden oluşmaktadır. Eserde art arda gelen vakalar ve anlam yatağı alelacele hazırlanmış, girift gönül ilişkilerinin, anlamayı zorlaştırdığını, insanın okumaya ara verip döndüğünde olup biteni mükemmelen hatırlayamadığını ifade eden Nahit Sırrı Örik, bu hamlığı Hâmid'in eseri çocuk yaşta (21 yaşında) yazmış olmasına bağlar.[76] Eserin konusu, Timurlenk evlâdı bir kabile reisi olan Âdil Behram'ın, kendi ahlâkıyla ahlâklanmamış oğlu Bedr-i Felek Mirza'ya, yeğenini almak istemesi; fakat yeğeninin bir çoban olan Muzaffer'e âşık olmasıyla özetlenebilir. Ancak derindeki mesele, evlenecek çiftlerin birbirini görüp beğenmesinin lüzumu; sütkardeş evliliklerinin yasak olmasının pek anlamlı olmaması ve niha-

73 Akün, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler" *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası)*, 1 Temmuz 1967, XV/114.

74 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 399.

75 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 561.

76 Örik, "a.g.m.", X/4-5.

yetinde kara sevdanın mutsuzluk getirdiği mesajlarının serdedilmesi olarak özetlenebilir.

Bu talîmî havayı N. Kemâl'in Vatan yahut Silistre eserinin tam da o günlerde oynaması –ki Hâmid bunu nurânî bir işaret sayar- hasebiyle Hâmid kendi eserinin ilhamını şöyle izah eder: "... Onun ziyası altında yazdığım Macera-yı Aşk'ta Kemâl'in yalnız üslûbunu taklide özenmiş, belki de kendim haberdâr olmayarak kuvve-i hissiyemin marifetiyle o üslûbun resmini almıştım."[77] Mesajın öncelenmesi fikrimiz doğrultusunda, eserin mesajı, âdeta bir ahlâk dersi müfredatı olarak önümüze çıkar. Özellikle Âdil Behram karakterinin ağzından uzun bir vaaz verilir. Artık mesajı anlamamak için hakikaten kulakların tıkanması icap etmektedir: "Ben şimdi hepinize hasenâtınızın faydasıyla fazîletin ve kubhiyâtınızın seyyie ve mazarrâtını bildireceğim. İbtida diyeceğim şu ki Haydar Mirza aslına mağrur olmadı. (...) Şirin hatasına olan pişmanlığını çektiği meşakkatlerle tövbe derecesine getirdi."[78]

b. Sabr u Sebât

1875 senesinin Mart ayında yayımlanan eser, aynı zamanda Hâmid'in ikinci eseridir.[79] Moliére mütercimi, siyaset adamı ve Hâmid'in baba tarafından akrabası olan Ahmed Vefik Paşa, Macera-yı Aşk eserini okur ve çocukça bulur. Bunun üzerine Hâmid'e, atalar sözünün merkezde olduğu, millî bir eser yazmasını salık verir; fakat Hâmid abartıya kaçarak eseri sözlüğe çevirir.[80] Ahmet Vefik Paşa sitemini, "Ben sana bir durûb-ı emsâl risalesi yaz dememiştim" diyerek açık eder.[81] Bu çabayı henüz acemi bir yazarın, beylik sözleri çokça kullanarak büyükler meclisine birden girme çabası olarak anlamak

---

77 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 399.
78 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Mâcerâ-yı Aşk)*, s. 124-125.
79 Akün, "a.g.m.", XV/119.
80 G. Akıncı da aynı konuya değinir ve eserde 36 Halk deyimi ve 73 Atasözü kullanılarak tam bir abartı yapıldığını vurgular. *A.g.e.*, s. 38-39.
81 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 85.

mümkündür. Çünkü Atalar sözü demek, sanıyoruz bir bakıma, çoklu detayı ve olayı, aynı anlam dehlizine akıtarak, karmaşayı tek kural etrafında toplamak çabasıdır. Hâmid, hayatın detaylandıkça parçalanan ve bütünlüğünü kaybeden –yani artık aklın yolunun birden çok olduğu bir alan olarak- yahut parçalanarak ve savrularak helezonlarıyla bir külle/bütüne bağlanabilen mistik noktalarda, yani tam da kişisel tecrübenin efelik yaptığı yerlerde konuşmayı sever. Zaten bu eserdeki tavrının göstermelik olduğunun kendisi de farkındadır: "... Benim hayatımın muhtelif memerlerinde Macera-yı Aşk addolunabilecek hâdisât vardır. Fakat Sabr u Sebât ile mütehallî olup olmadığımı bilmiyorum. Hakîkat-ı hâl şudur ki ben kendimi "Sabr u Sebât" ile tavsif etmekten ziyade "cebr ü inat" ile tarif edebilirim."[82]

Beş fasıl dokuz perdeden oluşan eserin konusu, bir cariyeye âşık olduğu için babası tarafından reddedilen Mehmed Bey'in, ikramiye/şans eseri olarak bir derviş tarafından evlat edinilmesi ve talihi dönen adamın yeni hayatında, Paris'te Kont de Bînâm olarak nam salması üzerinedir. Derviş onuru ve ahlâkının yanı sıra Paris'te bir de salon sahibi olan bu adam, deyim yerindeyse kendini bozmaması ve aşkındaki sebatı sayesinde, birgün olur sevdiğine kavuşur. Eserde bunun yanı sıra ilk demiryoluna halkın verdiği tepkiler, üvey anne ve falcı kadın imajları, köy kahvesinden süzülen siyasî göndermeler, veremli bir *Romantizm* derken, konu rayından çıkar. Nahit Sırrı Örik, oyunun bu karmaşasına rağmen, Hâmid'in oynanmaya en müsait eserinin Sabr u Sebat olduğunu ifade eder.[83] Tanpınar eser hakkında, Hâmid'in tuhaf ve garibi bulmak açısından, bir başarı kıstası olarak *komik*'i yakaladığını, bunun yanı sıra aşırı uzun, mutantan tiradlarının miladını bu eserle başlatmış olduğunu ifade eder.[84]

---

82 *A.g.e.*, s. 401.
83 Örik, "a.g.m.", X/7-8.
84 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 511.

c. İçli Kız

Nâmık Kemâl etkisinin, yani talîmî hikâye edişin ve vatanperver duyguların eserin genel seyrini etkilemesiyle[85] yazılan eser, 1875 senesinin Mayıs ayında yayımlanmıştır.[86] Henüz 22 yaşında yazdığı eserle edebiyat dünyasına adını duyuran Hâmid, üstadı saydığı N. Kemâl'in de dikkatini çekmiştir. Batı'nın bir mirası olarak tiyatro oyunlarını kendi amaçları için kullananlar, bir bakıma ehlîleştirmenin yolu olarak, vatan ve din duygusu üzerinden söz söylemek için yola çıkanlar, sanıyoruz N. Kemâl kavşağına uğramak durumundadır. Gündüz Akıncı başka bir noktaya daha temas ederek, N. Kemal'in Zavallı Çocuk eserinde takip ettiği sade yolu Hâmid'in bulamadığını; karmaşık bir yol takip ettiğini ifade eder.[87] Bu karmaşık tavır, İnci Enginün tarafından, Shakespeare gölgesinde oturmuş genç bir adamın yaptığı okumaların etkisinde kalarak, bir şeyleri/mesajlarını alelacele yansıtma merakı olarak görülür.[88]

Beş fasıl-dokuz perdeden oluşan eser, konusu itibariyle üvey anne Raife'nin elinde azap çeken, veremli bir kızın âşık olması ve sevdiği erkeğe, üvey annesinin de musallat oluşuyla ilgili çetrefil bir aşktan oluşur. *İçli Kız*'a/Sabiha Hanım yanlış ilaçlar içirerek onu yok etmek isteyen bu annelik, ava giderken avlanır ve bir dostu tarafından katledilir. Dikkati en çok çeken mesaj, sanıyoruz ki, muhabbetin insana mezar oluşudur. Ayrıca eve kapatılan kadınların berbat bir durumda olduğunu düşünen Hâmid'i, Avrupalı kadınların çoktan fethettiğini görürüz: "... Diyorlar ki ben o gün sürüsüyle frenk kadınları gördüm. Hepsi edebli edebli, uslu uslu geziyorlar. Yüzleri açık ama alınları da açık."[89]

---

85 Bu bağlamda Hâmid, *Hatıralar*'ında meseleyi şöyle özetler: "... Şurasını hatırdan çıkarmamalıyım ki, mevzûen az çok Zavallı Çocuk naziresi olan eserimde ben Kemal'in üslubunu taklide devam etmemiştim. Onda biraz Kemal'in birçok da Recaî-zâde Mahmut Ekrem'in tesiri vardır." *A.g.e.*, s. 402.

86 Akün, "a.g.m.", XV/121.

87 Akıncı, *a.g.e.*, s. 41-43.

88 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I*, s. 11.

89 Tarhan, *a.g.e.*, s. 97.

d. Duhter-i Hindû

Alegorik gölgelerin altında çağına dair mesajları bolca yüklenen bu eser, 1876 senesinin Mart ayında yayımlanmıştır.[90] Henüz görmediği Hindistan üzerinden bir oyun/masal yazan Hâmid, zaten kendisini bu eseri yazmaya iten şeyin, Ramazan ayında Hintli Hasan Efendi isimli bir zatın Beyazıt'ta açtığı sergisinden aldığı minik bir Hintli köçek biblosu olduğunu belirtir.[91] Hâmid, evliliği aşkı öldüren bir şey olarak gördüğünden olsa gerek, eser boyunca aşkın kör talihinden nasibini alan ve o aşkın nasırlı ellerinde kavranan Hintli kızıyla içimizi acıtır.

Nahit Sırrı Örik, başka bir memleketteki bu beyaz derili istismarcıların zulmüne, bir sada ve nümayiş olarak nitelediği eserin, üslûbu bakımından bir ilk olabileceğini vurgular.[92] Tanpınar ise eseri, " ... Hançer, zehir şişesi, mezarlık sahneleri, ölüm, ölmeden gömülme, muzlim ve meşûm psikolojiler, zincirden boşanmış ihtiraslar, kinler, mücrim ve bedbaht aşklar..."[93] cenderesinde ilerleyen tam bir Shakespeare izleği olarak görür. Eserde dikkati çeken bir nokta daha vardır ki yazar, okuma yazma bilmeyen insanları, süratle en köhne çukurlara yuvarlayıverir: *"Ben insanlardan bahsediyorum, yoksa okuma bilmeyen bir kızı almak hayvan almakla beraberdir."*[94]

e. Nazife yahut Fedâ-yı Hamiyyet

1876 senesinin Haziran ayında boy gösteren eserin, basım tarihi hususunda çok farklı rivayetler söz konusudur. Ömer Faruk Akün bu kargaşayı Hâmid'in yaşlılık dönemi aktarımlarındaki hatalarla ilişkilendirir. Eser, Nazife ismiyle şöhret bulsa da Basiret Gazetesi'ndeki tefrikada ismi Fedâ-yı Hamiy-

---

90 Akün, a.g.m.", XV/124.
91 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 403-404. - Bu ilk bakışta insana biraz garip gelse de, kendisiyle ölesiye meşgul bu adamın, evrensel bir hakikat, ölümsüz bir ilke ve tatlı-rahat bir hayat arzusu düşünülünce, kanaatimizce bir biblodan bir masal yaratması da olağanlaşıyor.-
92 Örik, "a.g.m.", X/7.
93 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 564.
94 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, s. 66.

yet'tir.[95] Arapları bozguna uğratan İspanya Kralı Ferdinando'nun bir Arap mücahide/Nazife karşısındaki mağlubiyetini hikâye eden eser, Hâmid'in söyleyişiyle kısa bir zamanın ve yoğunlaşmanın mahsulüdür: "Âh Ekrem! Ben vaktiyle aylarca mütemadiyen yazardım. Sardanapal ki üç bin beyti havidir, yirmi dört günde elimden çıkmıştı. Nazife'yi iki günde ikmâl etmiştim."[96]

Eserin mekânı El-Hamra Sarayı'dır. Mücahide Arap kızı Nazife, Tanpınar'ın ifadesiyle vakaların yükünü çeken bir lokomotif gibidir ve daima kendini fedaya hazırdır.[97] Bu feda edişi Sema Uğurcan, Hâmid'in aşırıya kaçan tarafıyla açıklar. Onda hiçbir şey yolunda değildir, deyim yerindeyse yolundan çıkmıştır.[98] İnci Enginün, aşk-savaş kıyaslaması yaparak, Hâmid'in aşkta yaşanılan mağlubiyeti çok daha fazla önemsediğini, dolayısıyla kaybedenin muzaffer komutan olduğunu ifade eder.[99] Bizim kanaatimizce eserin en belirgin yönü, Hâmid'in uçlardaki arayışından ziyade, evrensel bir barış için tutuşan romantik hislerinin doğal bir sonucu olarak, inançla ilgili olmaktan çok, ahlâkî bir ortak payda aramasında yatmaktadır.

f. Nesteren

1878 Haziran'ında basılan eserin, yazıldığı devre dair göndermeleri/tarizleri yüzünden –bizzat Hâmid'in ifadesi doğrultusunda- meslek azline sebep olduğu iddiasına, Ömer Faruk Akün şu haklı soruyla karşı çıkar: "... Hâmid'in kendisine ve gönderdiklerine zararı dokunmasın diye ismini kazıdığını ve daha sonra da jurnal edilerek Paris Sefareti'ndeki vazifesinden mahrum kalmasına sebep olduğunu söylediği bir eseri, neşri için encümene vermiş olması nasıl izah olunabilir? Encümen tetkikinden de geçmemiş olsa ve oranın kayıtlarında ismi bu-

95 Bu meseleler hakkında bkz. Akün, "a.g.m.", XV/126-129.
96 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 310.
97 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 566-567.
98 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 78-81.
99 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V*, s. 10 ve 15.

lunmasa Murad Bey, hem de Abdülhamid'e ithafen tertib ettiği eserinde Nesteren'den nasıl bahsedebilir?"[100] Hâmid, Fransız şair Corneille'in *Le Cid* isimli tiyatrosundan etkilenerek aksettirdiği eserini, orjinalin uzak bir gölgesi olarak tanımlar ve eserin ilhamını 93 Rus Harbi ve bu savaştaki mağlubiyetle ilişkilendirir.[101] Yine mukaffa olarak yazdığı eseri, İnci Enginün ve Sema Uğurcan'ın belirttiği vechile Abdülhamid-Mithat Paşa çekişmesi, Abdülhamid-V.Murad gerginliği; Gazanfer ve Behram karakterleri üzerinden işlenir.[102]

Hem şeklen hem de mevzû olarak derinlere dalmak isteyen Hâmid'in eserine gösterilen tepkiler, pek de bu arzulara paralel gitmez. Recaî-zâde Mahmut Ekrem, Hâmid'in mukaffasının şiir ve nesir aksâmına ters düştüğünü belirtir.[103] Nâmık Kemâl ise bu yazım tarzının dramatize etmek için uygun olmadığını, çünkü hecenin aruz gibi nağme-serâ yürümediğini; ancak tökezleyerek yol aldığını ifade ederek esere muârız olmuştur.[104] İlave fasıllarla beraber 9 perde olan eserin konusu, Kâbil hükümdarı zalim ve despot hatta liyakatsiz Gazanfer ile hünerli, âdil veliaht Behram'ın çocukları arasında yaşanan aşktır. Behram'ın oğlu Hüsrev ve Gazanfer'in kızı Nesteren'in tutkulu aşkları, kaderin ağlarına takılır. Tam bir duygusallığın hâkim olduğu eserde, iyi ve kötünün uçlarına oturtulan karakterlerin çocukları da bir tokat yüzünden bir ömrü, bir yanlış yüzünden bir hayatı mahvedecek kadar kördürler. Sonuç iti-

---

100 Akün, "a.g.m.", XV/132.

101 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 406-407.

102 "... Fakat alegorik bir eser olan Liberte'den çok Nesteren'in Midhat Paşa-Abdülhamid ilişkisini andıran kısımları bulunmaktadır." Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII*, s. 17; Konuyla ilgili S. Uğurcan'ın karakter eşleştirmesi şu şekildedir: "Nesteren, Hâmid'in ilk eserleri arasında en politik imalı olanıdır. (...) Eserde Gazanfer-Abdülhamid; Behram-V. Murad benzerliği sezdirilir. İki kardeş arasındaki ilişki Abdülhamid-Midhat Paşa ilişkisini de andırır." Uğurcan, *a.g.e.*, s. 219-220.

103 Recaî-zâde M. Ekrem'in Nesteren hakkında, birden çok eleştirisi olmuş, rabıtasız bulduğu eseri savunma bağlamında Hâmid, neredeyse iki-üç makalelik seviyesinde uzun bir mektup göndermiş ve ciddi bir hırsla eserini savunmuştur. Geniş bilgi için bkz. *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 119-158.

104 Hâmid, Rıza Tevfik'e yazdığı bir mektupta bu kritikten pek de hoşlanmadığını işaret etmiştir. *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 711.

bariyle her iki karakter de aşk zehrini içerek hayattan el etek çekerler. Aslında durmak üzere kurulmuş bir saat gibi tıkırdayan Hüsrev karakterinin şu sözleri, sanıyoruz meseleyi sarih bir şekilde izah etmeye muktedirdir: "*Yârab, muhabbet ne tatlı bir maraz!*"[105]

g. Tarık yahut Endülüs'ün Fethi

1880 senesinde basılan eser, Hâmid'in en çok yayımlanan tiyatrosudur.[106] Paris memuriyetinin bir ürünü olan eser, Hâmid'in ifadesiyle, yıllarca uzlet çölünde kalan duyguların Meşrutiyet sayesinde intikamını alışıdır.[107] Eser konusu itibariyle, devrinin siyasî ve sosyal meselelerine bolca göndermeler yaparak Meşrutiyet'e olan diyet borcunu öder. Musa b. Nusayr ve Târık fırsat buldukça vatan, fedakârlık, cemiyet hayatında kadın ve erkeğin rolü hakkında nasihat verirler. Bu konular detaylandırılırken, şemsiye kavram olarak, İslâm'ın biricik evrensel din olduğu vurgusu daima gündemde kalır. İnci Enginün eserin, Nazife eserindeki galip ve zalim Ferdinando'ya bir cevap niteliği taşıdığını ifade eder.[108] Sanki İbn Musa ve Tarık şöyle demek istemektedir: *Bizler galipken de ahlâklı ve âdiliz!*

Eser yazım tekniği itibariyle de dikkate değerdir. Gündüz Akıncı, eserin bu yönünü genişçe ele almıştır. Tek sayılı bentlerin ilk parçalarında sarma kafiye/rimme embrassée, çift sayılı bentlerin ilk parçalarında çaprazlama/rimme croisée yapıldığına dikkat çekerek, bu şekillerin o zaman için yeni olduğunu vurgular. Hatta müellifin devrinin en güzel nesrini bu eserle yazdığını kaydeder.[109] Eserde, Hristiyan ve Müslümanların bir hakikat merkezinde/*Tevhîd* buluşabileceğini düşünen yazar, aslında bir taraftan da bu işi çözmesi gerekenin, yine Müslümanlar olması gerektiği kanaatinden ödün vermek istemez.

---

105 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)*, s. 253.
106 Akün, "a.g.m.", XV/139 ve 141.
107 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 407.
108 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V*, s. 16.
109 Geniş bilgi için bkz. Akıncı, *a.g.e.*, s. 99-109.

h. Tezer yahut Melik Abdurrahmânü's-Sâlis

1880 senesinin Eylül ayında boy gösteren eser, Hâmid'in Paris dönüşü edebî itibarının ciddiye alındığı bir döneme rastgelmektedir.[110] Endülüs tarihinden bir facia olarak tanıtılan eser, saltanat süresinin yalnız on beş gününde mesut olduğu rivayet edilen hükümdarın, tam da bu zaman aralığına, bir aşk yakıştırması üzerine kuruludur. Hâmid eserinde insanî faziletlerle, toplumsal eksikliklerin beraberce yürüdüğünü ifade eder.[111] Bu yürüyüşün, mutad üzere masalsı bir doğası vardır. Ayrıca bu yürüyüşte kendini hesapsızca feda ediş ve koyu bir Romantizm göze çarpar. Gündüz Akıncı bu minvalde, *Abdurrahmânü's-Sâlis* ile *Duhter-i Hindû* eserinin başkahramanı Surucuyi'nin babası –ki bu iki adamın kendilerini başkalarının mutluluğu için, kendi sevdiğini feda etmek tabiatı benzerdir- bir çizgide görür. Bu benzerliğin sebebini Hâmid'in herhangi bir yazıdan yahut alıntıdan, okuduğu eserin küçük bir cüzünden etkilenmesiyle ilişkisi olabileceğini düşünür: "... Tıpa tıp uyuyorlar. Hâmid, bu küçük fıkrayı belki başka bir yerde görmüştü. Duhter-i Hindû'nun başında bir Fransız temsîli okuduğunu yazar. Belki oradan belki kendi kurmasıdır."[112]

İlavelerle birlikte altı fasıl olan trajedinin konusu, fakir bir İspanyol kızının/Tezer'in aynı anda iki erkeğe duyduğu ihtiras ve aslında nişanlısı Rişar ile evlenebilmek maksadıyla yola çıkıp Abdurrahmânüs's-Sâlis'e gönlünü kaptırmasını konu alır. Günahlarından tövbeler ederek Müslüman olan kız, oyununun ortaya çıkmasıyla beraber, halk meclisinin ortak kanaatiyle ölüme mahkûm edilir. Melik Abdurrahmânü's-Sâlis, Tezer'i ne kadar sevse de devletin bekası ve vazife aşkına sevdiğini feda eder: "Abdülhak Hâmid'in tarihî piyeslerinde, icraat adamları-

---

110 Tarhan, *Tezer yahut Melik Abdurrahmânü's-Sâlis*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1297/1879-80. Bu edebî itibarın artışına örnek olsun diye Akün, eserin *Tercümân-ı Hakîkat* gazetesinde eserin tanıtımını örnek verir: "Vücuduyla iftihar eylediğimiz ser-âmedân-ı asırdan Abdülhak Hâmid Beyefendi'nin...." 31 Eylül 1880." Akün, "a.g.m.", XV/142-143.

111 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 412-413.

112 Akıncı, *a.g.e.*, s. 110.

nın bir yüzü başarıyla aydınlansa, öteki yüzü kararır."[113] Yine aşkın ölümcül sûreti ve buna ek olarak kalabalığın, bireyi ezişi meselesi gündemdedir. Sevdiğini hançerleyen Melik, aslında dünyada insanı kalıba sokan şeylerin kötü bir çıktısı olarak varlık kazanır. O, kendi istediğini yapamayan kişidir ve Hâmid'in nezdinde o kişinin gideceği tek varış noktası hiçliktir.[114]

i. İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl

İlk olarak Vakit Gazetesi'nde 1880 senesinin Mart ayında tefrika edilmekle beraber, eser birçok değişiklik geçirerek 1917 senesinde yeni yüzü ve daha geniş hacmiyle yayımlanır.[115] Hâmid, eserini Tarık'ın bâkiyesi olarak görür. İçinde fesahat ve belagat üzerine aşırı bir yoğunlaşma olması sebebiyle, gereksiz bir hünerperverliğin üretimi olarak yorumlar. "Bu kitapta az çok vekâyi'-i târihiyye ile alâkadar ve oldukça gayret-bahş macera ve menkıbeler vardır",[116] diyerek onu çok önemsemediğini belirtir. Diğer taraftan da 1881 senesinde Menemenli Rifat Efendi'ye yazdığı mektupta "Ben, İbn Musa çıkmadıkça bir eserim var, diyemem"[117] der.

Kalabalık bir karakter kadrosu barındıran eser, kırk sekiz manzardan oluşmaktadır. Eser konusu itibariyle Valiler döneminde geçmekte olup, Halife Velid ve Halife Süleyman'ın karakterlerindeki zıtlık üzerine kuruludur. Yine içine düşülen aşk kumpasında, zayıf olan güçlüyü, yani Zâtü'l-Cemâl, Halife Süleyman'ı yok eder. Eserde dikkatimizi çeken bir diğer husus, İspanya'nın intikamla dolu prensesi Adalina

---

113 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 123.

114 Eserin son diyaloğu bu hiçliği vurgular:

-Hazır olsun atımla hep hademe!...
Umûm (Birbirine):
-Nereye gitmek istiyor?
Melik (Gazûb):
'Ademe!" Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tezer yahut Abdurrahmanü's-Sâlis)*, s. 449.

115 Tarhan, *İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl*, Matba'a-i Âmire, İstanbul, 1335/1917.

116 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 416.

117 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 172.

Merkado karakteri, Hâmid'in metafizik buhranlarının ve evrensel bir din ve mutluluk özleminin üzerine bindirildiği retorik bir araca benzemektedir. Bir bakıma derindeki mesajı taşır ve bunu Hristiyan bir kız olarak Hâmid'inkinden çok başka bir dünyadan dile getirir. Bir noktada o bütün tapılan şeyleri bir araya getirir. Artık inanç bir yaşam pratiği, sosyal hayatı düzenleyen bir akıl düzeneği olarak vardır. Buradaki *vardır* imana bağlı bir kabul olmaktan çok, böyle bir şeyin olmasının fayda vermesi sonucuna binaen bir varsayım olarak göze çarpar:

> " (...) Şunu da dinleyiniz ve anlayınız:
>
> Ey Âdem-i tabiî! Ey Buda! Ey Brahma! Ey Zerdüşt! Ey Lât ve Uzza! Ey Musa ve Mesih! Ey İlah! Ey hilkat ve tabiat!"[118]

j. Eşber

Paris'ten avdetin ardından iki buçuk sene işsiz gezen Hâmid'in, bu mazuliyet dönemi eseri olan Eşber, 1882 senesinde yayımlanmıştır.[119] Hâmid, Corneille'in Horace isimli eserinden ilham alarak yazdığını ifade ettiği eserinin gerçek amacını şöyle izah eder: "Fakat ben neden dolayı bu Eşber'i yazdım? Bunu ancak kendim bilirim. Çünkü şimdiye kadar kimseye söylemedim. Şimdi itiraf etmek istiyorum ki bu bir fıtrat meselesidir ve benim fıtratımda müstebid ve mütegalliblere karşı daimî bir kindarlık vardır. Bütün cihangirleri zaleme-i cebâbîreden addettiğim için İskender'e o nazarla bakmış ve onun azamet-i cihangîrânesiyle eğlenmek istmemiştim. Bu benim felsefe-i hayatiyemdir."[120]

---

118 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 155.
119 Akün, "a.g.m.", XV/146.
120 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 414. Bu noktada şunu ifade etmek yerinde olacaktır: Hâmid iktidarları bunca gazup bir şekilde sevmediğini ifade etse de; gerek II. Abdülhamid ve Mustafa Kemal'e, gerekse İnönü'ye duyduğu yakınlık ve şükrâne duygularıyla yine o sevmediği iktidardan en çok beslenenlerden biridir. Belki de bir memurun sisteme olan içsel muhalefetiyle başat giden maişet kaygısı, yani sevmediği şeylerle yanaşık yaşamak, söz söylemek için elzem olan gerilimi yaratmıştır.

N. Kemal'in kısa bulduğu eseri, üstadının tavsiyesi doğrultusunda genişleten Hâmid'in, Tanpınar'a göre üstadının tesirinden en çok âzâde olduğu eseri Eşber'dir. Yine Tanpınar'a göre eserde, Horace'dan çok; Racine'in ‹‹*Alexandre Le Grand*››'ının izleri görülmektedir.[121] G. Akıncı bu ilham yahut taklit tartışmasına dikkat çekerek –ayrıca kendisi eserde Shakespeare, Horace ve Racine'in *Berenice* eserlerinin izleri olduğunu ifade eder- Eşber'in birçok eseri andırdığını fakat hiçbir eserle tam bir muvafakat göstermediğini belirtir.[122] İlavelerle birlikte sekiz fasıldan oluşan eserin yazıldığı dönem Rus Harbi'nin enkazının gölgelediği bir zamana denk düşer. Konusu, İskender'in aşk ile iktidar tutkusu arasındaki medceziri ve vatan âşığı Eşber'in destansı bir biçimde intiharından ibarettir. Sema Uğurcan, işlediği vatanseverlik teması ile II. Abdülhamid ve Meşrutiyet döneminde çok sevildiğini ifade ettiği Eşber hakkında, cihangir lider-müdafi komutan kapışması bağlamında, farklı bir noktayı işaret eder: "Tanzimat yazarlarında çoğu kere dış olay şeklinde sunulan kahramanlık, burada bir iç olay hâline gelir."[123]

k. Sardanapal

Hâmid, Asur kralı Sardanapal'in sefih hayatını anlattığı eserini, Paris'e gitmeden önce Edirne'de yazmaya başlamıştır. Eser, 1887'de yeniden şekillendirilmiş ve nihayet 1908 senesinde Selanik merkezli İttihat ve Terakkî Gazetesi'nde (10 Teşrîn-i sânî 1908-14 Kanûn-ı evvel 1908 41-69 numaralar arasında) yayımlamıştır.[124] Eski bir zamandan ve mekândan koparılan eser için Tanpınar, yazarın bu seçimini bulunduğu ortamdan memnun olmayışı ile açıklarken;[125] Sema Uğurcan, Antik tarih kaynaklarının az ve ihtilaflı oluşları sebebiyle Hâmid'in sevdiği masal

---

121 Geniş bilgi için bkz. Tanpınar, *a.g.e.*, s. 569-571.
122 Geniş bilgi için bkz. Akıncı, *a.g.e.*, s. 117-134.
123 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 63.
124 Akün, "a.g.m.", XV/151-152. Ayrıca belirtmeliyiz ki eser, *–Bir Fâci'a-i Târihiyye-* alt başlığıyla 1916-17 senesinde, İstanbul Matba'a-i Âmire Kütüphanesi'nde basılmıştır.
125 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 565.

dünyası için ehven olduğunu ifade eder.[126] Bizim kanaatimiz Hâmid'in metafiziksel buhranlarını başka dinlerin yaşandığı memleketler üzerinden –Kanadalı Finten yahut Hintli Surucu-yi gibi- yani bir bakıma kendi gerçekliğinden uzaklaşarak söylemesinin daha az riskli bulmasıyla ilgili olduğu yönündedir.

Hâmid'in ilk manzûm tiyatrosu olmak özelliğini taşıyan eser, yazarının ifadesiyle, *istibdâda karşı bir kıyâm, bir isyân, bir ihtilâl eseri* olsun diye, Selimiye'nin karlar altında yükselen ihtişamlı siluetine bakılarak ve bir odaya kapanılıp yirmi küsur günde yazılmıştır. Cengâverâne bulduğundan Şehnâme veznini kullanan Hâmid, Byron'un kendisinden çok evvel yazdığı *Sardanapalus* eserini N. Kemâl'in tavsiyesiyle gördüğünü ve kendi eserini yazdıktan sonra onu okuduğunu ifade eder. Kendi ifadeleri doğrultusunda eserin zamansal seyahati şöyledir: Abdülaziz devrinde karalanmış, Sultan Murad akdinde hazır edilmiş, Sultan Hâmid zamanında gâret görmüş ve Sultan Reşat zamanında da esaretinden kurtularak âleme açılmıştır.[127] Eser konu itibariyle nicedir ülkesini zulümle idare eden Asur hükümdârı Sardanapal'in, isyancılar tarafından, fırtınalar ve kasırgalar eşliğinde mağlup edilmesi, ardından sefih kralın kendi şehrini ateşe vermesidir. On iki manzarlık bu trajedinin görünür yüzündeki vatan temi ve aşk ıstırabı vurgusunun altında, zannımızca herkesi ve her şeyi ezip geçen bir kader, öldüresiye ezen bir zaman algısı gezinmektedir.

---

126 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 50.

127 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 404-406. Ayrıca bu ilham alma yahut taklit etme meselesinde Gündüz Akıncı, Hâmid'in eserini yazdığı senelerde İngilizce bilmediği için *Sardanapalus*'tan istifade edemeyeceğini vurgular. *A.g.e.*, s. 231-235; İnci Enginün ise farklı bir noktadan meseleye yaklaşır: Lord Byron'ın Sardanapalus eserinden ilhamen vücuda getirilen musikî parçalarından, özellikle Jonciéres'in H. Becque'in sözleri üzerine kurguladığı üç perdelik operanın Paris'teki temsilinden Hâmid'in etkilenmiş olabileceğini yahut babası Hayrullah Efendi'nin umumî tarih kitabından bu efsaneyi okumuş olabileceğini ifade eder. Bir mesele daha dikkat çekicidir ki, Hâmid'in yarattığı Sardanapal karakteri çılgın, kan dökücü, haşin bir diktatör olmasına rağmen; Byron'un karakteri yumuşak mizaçlı, barışçıl ve sefahet ehli bir insandır. Geniş bilgi için bkz. Enginün, "Byron ve Hâmid'in Sardanapal Piyesleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası)*, 1 Temmuz 1967, XV/13-44.

1. Finten

Eserin yayım ser-encâmı hayli uzundur: 1886 senesinde Londra Elçiliği'nin başkitâbetinde görevli olan Hâmid, 1186-1187 seneleri arasında yazdığı eserini –ki bu eseri karalarken İngiliz ahlâk ve örfü hakkında tam da bir bilgisi olmadığını daha baştan belirtir-[128] önce Servet-i Fünûn ve Musavver Terakkî dergilerinde **'Ayn.** ve **Ha.** (ح . ع .) imzasıyla kısmen neşrettirmiş; tam metin ise 14 Mart 1912'de Hak gazetesinde çıkmıştır.[129] Lakin eserin kitap olarak boy göstermesi 1916 senesinde gerçekleşir.[130] Gariptir Hâmid, kendini İngiliz örfü hakkında cahil addediyorken; bir başka yerde Süleyman Nazif'e yazdığı bir mektupta Finten'in en beğendiği eseri olduğunu ve bu eseri bir batılı uzmanı/müstağrip olarak yazdığını belirtir.[131] Finten'e ilham veren eserler hakkında çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. G. Akıncı, Shakespeare etkisi bağlamında *Othello-Davalaciro* (*Finten*'de Hâmid'in yarattığı canavarsı karakter) benzerliğini vurgular. Tanpınar ise, eserde *Lady Macbeth* havasının hâkim olduğunu ve karakterlerin keskin hatları sebebiyle, eserin melodram havası taşıdığını ifade eder. Ayrıca at yarışlarından, Hristiyanlık propagandasına, kiralık park sandalyelerinden, salon dedikodularına kadar, Londra'yı bir piyeste ne kadar özetlemek mümkünse, Hâmid'in bunu başardığını kaydeder.[132]

Eserin konusu özetle şöyledir: Gözünü hırs bürümüş bir kadının, yüksek sosyete hülyası yüzünden, içine düştüğü perişanlıktan bahseder. Gittikçe canavarlaşan kadının kötü plânları bitmek bilmez. Örneğin, kocasını imha plânında, ona yardım edecek kiralık katil, Batı gözüyle çizilmiş Doğulu bir canavar olan, kaba Davalaciro'dur. Oyunda, daha evvel bahsini ettiğimiz *fesli adam* vardır ki, elbette bu kişi Hâmid'den başkası de-

---

128 ***Abdülhak Hâmid'in Hatıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)***, s. 418.
129 Tarhan, ***Bütün Tiyatroları III***, s. 16-17.
130 Tarhan, ***Finten***, Matba'a-i Âmire, İstanbul, 1334/1915-16.
131 ***Abdülhak Hâmid'in Mektupları II***, s. 721-722.
132 Tanpınar, ***a.g.e.***, s. 583.

ğildir. O ki şairdir, salon adamıdır. Birçok açıdan tağutî ve nûranî hassalar onda birleşmiştir. Buradaki *"Fesli Adam"* ile bizim özellikle araştırmamızın *Giriş* bölümünde, Doğu-Batı karmaşasını sembolize eden bir karakter olarak sunduğumuz *"Eyvandaki Adam"* ortak bir tiplemeye sahiptir.

m. Zeynep yahut Tecrübe-i Kader

Bu eseriyle saltanat makamına alaylı göndermeler yaptığı iddiasıyla, Londra Sefâreti Kâtipliği'nden azledilen Hâmid,[133] II. Meşrutiyet'in ilanı sayesinde bu eserini, pek çok düzeltmelerle beraber 1908 senesinde bastırabilmiştir.[134] Garip bir aşk masalı olan Zeynep, dokuz perdelik bir oyundur ve oyunun neredeyse üçte ikilik kısmı nazım, kalan kısmı ise nesirdir.[135] Tanpınar, eserde kuvvetli bir Shakespeare etkisi görür. *The Temple* (Fırtına) eserindeki Prospero –ki bu karakter deyim yerindeyse, büyücü olmanın azameti ve yorgun bir aristokrat olmanın hüznünü taşımaktadır- karakteriyle Zeynep arasında, her ikisinin de harikulâde yeteneklere sahip olmaları bakımından benzerlik bulur.[136]

Eserin konusu özetle şöyledir: Zalim ve despot hükümdar Âlâ'nın evlatlığı olan Zeynep, sarayın bahçesinde gördüğü bir dervişe âşık olmuştur ki aslında o derviş, Zeynep'in babası Âlâ'nın da siyasî ve askerî yeteneğinden ürktüğü Abbas'tır. Âlâ bu korkular sebebiyle, evlatlığını Abbas'a vermek istemektedir. Abbas'ın dervişten başkası olmadığını fark edemeyen Zeynep, müstakbel eşini tehdit eder ve hatta bu işe yaramayınca hizmetçisi Ceyran'ı, kendisinin yerine Abbas'a eş olarak yollar. Sonradan meseleye uyanan Zeynep, olağanüstü kuvveleriyle Abbas'a, mutluluğunu kıskandığı Ceyran'ı katlettirir. Yanında Mâziye ve Âtiye isimli iki melekle dolaşan Zeynep, bütün bu üstün kuvvetlerini terk ederek Abbas'a kendisini sunar. Eser-

133 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 419.
134 Akıncı, *a.g.e.*, s. 174.
135 Sevük, *a.g.e.*, s. 257.
136 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 578-579.

de, Shakespeare etkisi, bazen garip mahlûklarla bazen de kara yazı vurgusuyla kendini güçlü bir şekilde hissettirir. Bu yazgı meselesi, Shakespeare'in meşhur yargısını hatırlatır niteliktedir: Bütün dünya bir oyun sahnesiyse, bizler âdeta Tanrı'nın elindeki oyuncaklarız.[137]

n. Liberte

Hâmid, Paris Sefareti Kitabeti'nde görevli iken kaleme aldığı eserinin telif sebebini, Midhat Paşa'nın sadaretten azli ve sürgünü olarak ifade eder.[138] Eser, yazılma sebebini yaratan olayların üzerinden uzunca bir zaman geçtikten, yani eserin siyasal ve tarihsel ilgileri koptuktan sonra, ilk defa olarak 1913 senesinde Türk Yurdu Dergisi tarafından tefrika edilmiştir. On birli hece vezniyle kaleme alınan eser, mukaffâ bir facia olarak sunulur.[139] Alegorik bir eser olması itibariyle her ismin/karakterin gönderme yaptığı bir kavram ve kavga söz konusudur. Tanpınar'ın ifadesiyle *manken* fikirlerin boy gösterdeği bir eserdir: "... Midhat Paşa ve Abdülhamid macerası için yazılan ‹‹Liberte›› hayattan mücerrede doğru bir tercümedir."[140]

Eserin hikâyesi kısaca şöyledir: Kral Despote'un sarayında neredeyse köle olan bir kız vardır ki ismi Liberté/Hürriyet'tir. Mutluluktan pâye alamayan bu kızın sevgilisi, Liberal'in (Midhat Paşa'nın bu karakter olduğu varsayılabilir) oğlu Nation/Ulus'tur. Dolayısıyla Hürriyet/Liberté millet/Nation ile bulu-

---

137 *"Yaşam tümüyle bir sahnedir*
Erkeklerse kadınlarsa hepsi birer oyuncu
Biri çıkar, öteki girer ve her biri
Kendine düşen sürede birçok rol oynar
İnsanın yedi dönemi yedi perde eder" William Shakespeare, *Aşk ve Değişim, Gerçek ve Görünüm, Yazgı ve Rastlantı: Size Nasıl Geliyorsa,* Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 10.

138 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 415; Fakat ironik bir nokta olarak, Süleyman Nazif ise eserin yazımının Midhat Paşa'nın sürgününden daha önceye rastladığını ve Hâmid'in bu felaketi önceden sezebilmesi sebebiyle, bir yarı-Tanrı olarak ilan edilmesi gerektiğini belirtir. Süleyman Nazif, "Liberte Hakkında Birkaç Söz", *Türk Yurdu Dergisi*, 4 Nisan 1329/1913, 2:3/385-389.

139 Akıncı, *a.g.e.*, s. 191.

140 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 569.

şabilirse anlam kazanacaktır; fakat önce önünde aşılması gereken bir despotizm vardır. Birçok karışık meseleden –özellikle kralcıların Liberal'i kıskanmaları sebebiyle- sonra Liberal, Liberté'yi oğluna alamadan görevinden azledilir ve ülke dışına kovulur. Ayrıca eserde başka göndermeler de mevcuttur: İgnorance/Cehalet, Press/Matbuat, Ambition/Hırs, Entere/Menfaat v.s. kavramlar, birer karakter olarak belirir. Gündüz Akıncı bu isimler konusunda geniş bir akıl yürütmede bulunmuştur.[141] Hâmid eserinde, kanaatimizce özgünlük ve özgürlük olarak resmedilen Liberté'yi, erkek egemen toplum içine çıkan kadınsı ve belki isterik ya da doğduğu çağa göre erken pre-mature bir çocuk, çok evvel söylenmiş bir hakikat olarak tanımlar:

" ...
Liberte sarayda iktidarsızdır,
Fakat dışarıda kesb-i kudret eyler;
Liberte açık meşrepli bir kızdır
Nasyon'u tahrik eder dediler?"[142]

o. İlhan

1913 senesinin bir diğer eseri olan *İlhan*'ı Hâmid, *Brüksel mahsulâtı* olarak belirtir ve eserinde kullandığı dil ve kelime birikimi açısından, selef tarafından *levâzım-ı belâgât*; halef tarafından ise *müstaskal-i metrûk* bulunmasından yakınır. Zaten eserinin yoğun bir karmaşası olduğunun, o da farkındadır: "... Münafık, müfteri, müstehzi, namuslu, namussuz, hâkim, filozof, şair, kimi serapa şefkat ve merhamet, kimi serapa şöhret ve ihtiras, el-hâsıl muhtelif mizaç ve meşreplerden bir sürü efrâd ve eşhâs!"[143] On perdelik manzûm bir facia olarak takdim edilen İlhan, on beş farklı aruz kalıbıyla beraber, hece vezni-

---

141 Yazar, karakter-kavram eşleştirmeleri şöyledir: Liberal: Midhat Paşa; İnstrument: Cem ile Sultan Abdülhamid'in kızkardeşi; İgnorance: Mahmud Celaleddin Paşa; İnterique: Mabeyn Başkâtibi Erzurumlu Said Bey... Geniş bilgi için bkz. Akıncı, *a.g.e.*, s. 194-196.

142 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I (Liberte)*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 231.

143 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 421.

nin de kullanıldığı, mesnevî tarzıyla kaleme alınmış bir eserdir. Konusu bir saray entrikası üzerine olduğundan, dili hayli ağırdır. 15. yüzyıl Orta Asya'sında geçen eser hakkında Tanpınar, *abes* duygusunun öne çıkması ve bizim de çokça bahsini açtığımız *üçüncü bir yol gibi olma*yı sağlayan şey ile ilgili şu yorumu yapar: "Hâmid daima inanan adam kalmış olmasına rağmen, hayır ile şer ve irade meselelerinde daima akla sığmayan bir tarafın mevcut olduğunu da saklamamıştır."[144]

İlhan'ın konusu şu şekilde özetlenebilir: İlhanlı devleti hükümdarı Gazan Han'ın oğlu Ebû Said Bahadır (İlhan)'ın, devletin vezaretinde kullandığı Çoban ailesiyle çekişmesi söz konusudur. Zulümler karşısında isyana başlayan Çoban ailesinin fertleri, Bahadır Han tarafından kâh öldürülerek kâh sömürülüp satın alınarak pasifize edilir. Ayrıca yine hükümdar, Hâmid'in birçok eserinde olduğu üzere katledilir. Narin elleriyle Bahadır Han'ı boğan Dilşad Hatun, ilerde tanıtacağımız eserlerde de önümüze çıkacaktır. Özellikle Kanbur adlı eserde, Dilşad bir başkarakter ya da ana yardımcı karakter olarak yeniden belirecektir.

p. Turhan (Kanbur)

İsmail Habib'in ifadesiyle, İlhan eserinin *zeyli ve ma ba'di* olan *Turhan,*[145] 1916 senesinde yazılmıştır. Turhan, aruz vezni ve mesnevî nazım şekliyle kaleme alınmıştır.[146] İlhan adlı eserde bütün Çobanoğlu ailesinin bütün erkeklerini katleden Bahadır Han, aynı ailenin en genç üyesi ve tek vârisi olan Dilşad tarafından katledilir. Teyzesi Bağdat Hatun'un intiharı ve sevdiği Bahadır'ın cinayeti arasında sıkışan bir ruh hâletinin sonucu olan Dilşad ile Hâmid'in kendisine benzettiği Kanbur karakteri arasındaki bağlar üzerinden hikâye kurgulanır: "Onlardaki (İlhan ile Turhan'ı kastediyor y.n.) şahsiyetler din ile kindâr yahut daha doğrusu kin ile dindâr gibidirler. Kimi müntehir,

144 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 584.
145 Sevük, *a.g.e.*, s. 277.
146 Akıncı, *a.g.e.*, s. 202.

âşık-ı memât, âşık-ı 'adem, kimi katil, katil-i zî-rûh ve bî-rûh, katil-i kâinat, bedhâh-ı în ü ân, münkir-i ebediyet, hasm-ı ulûhiyet, kiminin iç yüzü çirkin, dış yüzü güzel, kiminin iki yüzü de ya çirkin, yahut güzel..."[147]

Hâınid'in bilindik hareket tarzına uygun olan eserin konusu, Dilşad'ın evlenme vaadiyle kandırdığı Emir Gıyaseddin'i; aslında Gazan Han'ın kendisinden utandığı ve kendisini inkâr ettiği oğlu Turhan yani Kanbur kanalıyla öldürtmek teşebbüsüdür. Gelişen olaylar neticesinde güzel Dilşad'la, çirkin Kanbur evlenir. Ayrıca bu noktada belirtmeliyiz ki, Kanbur, Timur'un da babası olarak önemli sembolik bir göndermeyi üstlenir.[148] Diyebiliriz ki Dilşad ile Kanbur, Timur-lenk'e giden tezatlı yoldur. Güzeller güzeli Dilşad ile sakat Turhan'ı aynı yatağa yatırmak fikri belki de Hâmid'in Lüsyen ile olan ilişkisi sebebiyle kendisi hakkında yapılan dedikoduların içten dışa bir yansımasıdır. Zaten eserin başına ser-levha yaptığı ithaf cümlesinde, *"Lüsyen Hanım'ın kalbine ve irfanına"* yazmaktadır.

r. Yâdigâr-ı Harb

Eserin basım tarihi ihtilaflı olmakla beraber, telif sebebi, Harb-i Umûmî/I. Dünya Savaşı olarak işaret edilmiştir.[149] Âyan Meclisi'ne aza seçilen Hâmid, harp esnasında, reislik dahi yaptığı bu mecliste vekildir. Çanakkale zaferinin ardından yazılan eserin, büyük bir kısmı nesir, kalan kısım aruzla kaleme alınmıştır. Beş bin nüsha bastırılan eser orduya dağıtılmış ve Hâmid bu işten beş bin lira kazanmıştır. 11 perdelik eser, ciddi anlamda Nâmık Kemâl etkisindedir.[150] Namık Kemal'in Hür-

---

147 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 420.

148 Bu noktada Sema Uğurcan'ın eser hakkındaki dikkati zikredilmelidir. Hâmid eseri kurgularken yine tarihsel kayıtla uyuşmaz ve efsanevî bir tarihe kanat açar: "...Bahadır'ın ölmesi ile Timur'un ortaya çıkması arasındaki elli yıl boşluğun ilk yıllarını, Hâmid Turhan isimli hayâlî şahsı İlhanlı tahtına çıkartarak doldurur. Tarihle ilgili ikinci saptırma, İlhanlıların 1389 Kosova Savaşı'nda Osmanlılara yardıma gitmesidir. Gerçekte iki devlet arasında böyle bir ittifak görülmemiştir." *A.g.e.*, s. 157.

149 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 421.

150 Akıncı, *a.g.e.*, s. 236.

riyet Perisi misali bir varlık olan Perî-i Vatan, İslâm âleminin koruyucusu kabul ettiği Türk ordusunun bekası ve amansız düşmanların kahrı için dua eder. Bu bağlamda, İ. Enginün, eserin ana damarına isabet eden bir yorum yapar: "... Hâmid'in dünyada Osmanlı devletine düşman ve rakip olarak gördüğü tek devlet İngiltere'dir."[151] Fakat bu düşman memlekette, Hâmid, uzun seneler geçirmiş, evlilikler ve gönül ilişkileri yaşamış, ışıklı caddelerinde çok defa gezintilere çıkmıştır. O, kendi milletini mağlup eden bu güce bir açıdan da hayrandır. Sadece Shakespeare etkisi bile bu konuda yeterli isbatı yapabilecek kudrettedir. İngiliz siyasetinin salt fayda merkezli tavrını ve Osmanlı hükûmetine Balkan Savaşları'nda yapılan haksızlıkları masaya yatıran Hâmid, kurtuluşu yine koca ve hâlihazırda gücünü yitiren Devlet-i Aliyye'nin mazisinde arar:

"Allah ile peygambere imanlılarız biz;
Meydan okuruz düşmana, Osmanlılarız biz!..."[152]

s. Tayflar Geçidi

Tayflar Geçidi, Hâmid'in baştan beri bahsini ettiğimiz metafizik endişelerine tercüman olan ve bu his akışının baştan ayağa kurguladığı bir eserdir. Eserde, İlhan ve Turhan oyunlarındaki başat karakterlerin, dahası Hâfız, Firdevsî, Hayyâm, Nâmık Kemâl, Dante, Hugo, Shakespeare gibi Doğu ve Batı'nın söz ustalarının; artık bedenin olmadığı, ruhanî bir yerdeki konuşmalarından dem vurulur. Tayflar âleminde bir araya gelen ruhlar, işledikleri günahların azabı ve yaşadıkları hayatların üzerlerinde bıraktığı birçok anlamsız gerginliği konuşurlar. Onlar artık hakikî manayı aramaktadır yahut zaten bulmuşlardır. Mahşer gününü bekleyen bu metafizik varlıkların manzûm konuşmalarını nakleden eser, 1916-17 senesinde basılmıştır.[153] Tanpınar, eserdeki metafizik gerginlik bağlamında, müellifin sonsuzluk algısına dair bir yorum yapar: "Hâmid için ebedi-

---

151 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I (Yadigâr-ı Harb)*, s. 17.
152 Tarhan, *a.g.e.*, s. 276.
153 Tarhan, *Tayfler Geçidi*, Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi, İstanbul, 1335/1916-17.

yet bir kere yaşanmış hayatın bütün şartlarından mahrum bir devamıdır."[154] Hâmid'in Brüksel dönüşü, mazuliyet döneminde yazdığını ifade ettiği[155] eser, şairin mülhimesi Lüsyen'e ithaf edilmesine rağmen; hakikî kahraman ve mülhim Kanbur'dur, yani yazarın kendisidir. O ki süzen, algılayan, gerçek kıymeti tayin eden bir varlık, böylece bir üst akıl olarak, bir bakıma yaşlı Hâmid'in yerini doldurmaktadır.

Eserin bütününde bir ilâhî kader, küllî yazgı hatta *kara yazı* fikrine giden fanatik bir anlayışın izleri görülebilir. Bu izler bazen sufiyane hatlar çizerek, çözemediği ve tam olarak özümseyemediği detaya sahip hayat karşısında Yaratıcı fikrine gidip sığınırken, bazen de kaderci/fatalist bir manevra yaparak, insanın zaten azap çekmek için geldiği tiyatral bir çilehâneye doğru uzar. Peki, bu karmaşada Lüsyen ne anlama gelmektedir? O, solan her şeyin karşısındaki taze hayattır. Kanbur/Hâmid ise gittikçe fiziksel cazibesini kaybeden yetmişinde bir ihtiyardır. İşte bu çatallaşmada ölüm meselesi gündem olur. Öyleyse Hâmid için hayat, bütün diriliklerin mahvolduğu, kahrolduğu, kaybolduğu bir mezarlık hâline gelir.[156]

ş. Ruhlar

Hâmid'in Viyana'dayken kaleme aldığı ve kendisine bu şeyleri yazdıranın İstiklâl Harbi olduğunu ifade ettiği *Ruhlar* adlı eser, 1917 senesinde tefrika edilmekle birlikte, 1922 senesinde bir bütün olarak basılmıştır.[157] Tayflar geçit resmini henüz bitirmişken, iki ruh (*Kanbur* ve *Dilşad*) hikâyesini yazmaya devam eder: "Tayflar'da sahne mezaristan idi, Ruhlar'da sahne yok. Burada semada dolaşıyorlar. (...) Tayflar'da oldukça bir tenevvû görüyorduk.

---

154 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 588.
155 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 421.
156 Bu tespitimiz doğrultusunda, şu beyit zikredilebilir:
" ...
Dâru'l-beka dedikleri yer, bir büyük mezar;
medfûn-ı hâk-sârı onun mahşer-i 'ibâd!" Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Tayflar Geçidi)*, s. 254.
157 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 422.

Burada bütün fikirler yalnız ‹‹ölüm››de tekessüf ediyor."[158] Sema Uğurcan, bu iki karakterin sembolik anlamları üzerine eğilerek, bu ikisinin ne olursa olsun birbiriyle bağdaşmaz şeyleri işaret ettiğini ifade eder: "... Onlar belirli fikirlerin temsilcileri olarak konuşacaklar, birbirlerine düşüncelerini empoze etmeye çalışacak, fakat asla birbirini seven çift hâline gelemeyeceklerdir."[159]

Peki, bu iki ruh semada ne konuşmaktadır? Bazen dünyanın ne kadar boş ve ehemmiyetsiz bir yer olduğunu felsefî bir lisanla dile getiren ruhlar, bazen de Tanzimat yahut Meşrutiyet paradigmasına dönük bir mesajla çağına seslenmektedir. Dikkati çeken bir nokta olarak, eserin bir yerinde tam da iki ruh hararetle tartışırken, semanın en üst katı olağanüstü bir nurla aydınlanır. Bu ulvî ruh Hz. Muhammed'den başkası değildir. Peygamberlik mesleği ve peygamberler Hâmid'in eserlerinde pek boy gösteren konular değildir. Ancak ruhlar âleminde Hz. Peygamber'i konuşturan Hâmid, kendi zamanının sorunlarını, Tanzimat Fermanı'nın çok evvel işaret ettiği olguyu, Hz. Muhammed'e söylettirerek meselenin altını çizer:

"Tarih-i şânınız fakat olmazdı ber-hevâ
Etseydiniz şeriat-ı garrâ-yı pişvâ"[160]

t. Arzîler

Arzîler, büyük bir halkanın son zinciri olarak (*İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar* serisinin devamı mahiyetinde) ve bilimkurgunun nüvelerini taşımakla[161] beraber, tam bir sonbahar ürünüdür. Şairin kendi deyimiyle *ihtiyar çağlarının oyuncağı* olan eser, 1925 senesinde basılır.[162] Hâmid'in *"Kârîîn-i Kirâm'a"* başlığı altında 17 Teşrin-i evvel 1912 tarihinde yazdığı tanıtım

158 Sevük, *a.g.e.*, s. 318.
159 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 196.
160 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Ruhlar)*, s. 284.
161 İnci Enginün, Arzîler'in çetrefilli diline rağmen, edebiyatımızdaki ilk bilimkurgu hususiyetlerini taşıyan eser olduğunu ifade eder. Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI*, s. 21.
162 Akıncı, *a.g.e.*, s. 240.

yazısı, kurgunun karmaşası hakkında bize bir fikir verebilecek mahiyettedir: "Bu Arzîler ki, Ruhlar'ın tetimmesidir, huzûr-ı irfanımıza bir tereddüd-i hürmetkâr ile çıkıyor. Hiçbirisi rengîn olmamak üzere, her yaprağı ayrı bir renktedir; hepsi siyah!... Her sahîfesinde başka bir lisan, başka bir fikir ve nazar ve başka zaman ve mekân; fakat hepsi hiç!..."[163]

Yine Dilşad ve Kanbur'un üzerinden, devrin ve mazinin muhasebesi yapılır, kaderci bir algıyla yeni ütopyalar edinilir. Konusu özetle şöyledir: Beş yüz yıl önce ölmüş kahramanlar, *hür, fikr-i seyyâh ve fâil-i muhtar* olan düşünce kanalıyla, *20. Asr*'a döner. Kahramanlar, bu asrın körü körüne gidişine, para hırsına, köleleşmiş duygularına, doyumsuz karanlığına bakarak, bir kurtuluş olarak, o hayalî zamanı ve mekânı işaret eder: *40. Asır!* Tekrar asrımıza dönecek olursak, Dilşad, ruhlar âleminden arza iner ve 14. yy.'a ait bütün hanedanlık haklarını eliyle iterek, zamansal bir sıçramayla İstiklâl Harbi'ne bir nefer olarak katılmaya karar verir. Kıyâm eden Ankara'nın yoluna kendisini adayan bu kadın, nasıl oluyorsa birden kadınların nasıl giyinmesi gerektiğiyle ilgili bir akıl verme eylemine girişir.[164]

u. Abdullâhü's-Sağîr

1919 yılında basılan Abdullâhü's-Sağîr'in konusu Endülüs'ün son hükümdarının mahzun sonudur. Bu trajik hikâyeye ilham veren eser, Ziya Paşa'nın Endülüs Tarihi olarak işaret edilse de,[165] elbette Hâmid efsanenin peşinde yürümeye devam etmiştir.[166] Eser, Endülüs macerasının başlangıç yeri kabul edilen, Cebel-i Târık'ta başlar; böylece mebde ve meâdı birleştirerek küllî bir

---

163 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Arzîler)*, s. 295.

164 *"Gezsin nasıl gezer ise, erkek, kadın, bırak!*
İşsizlerin hasîsesidir böyle bir merak.
Elbet güzel giyinmelidir bu güzel hanım." Tarhan, *a.g.e.*, s. 321.

165 Akıncı, *a.g.e.*, s. 228.

166 Sema Uğurcan bu masalsı algıyı takip edişi şöyle yorumlar: "Eski Gırnata sultanı, artık aşk sultanı olmuştur. Hâmid, Abdullahü's-Sağir'in gerçeği ne olursa olsun, gerçeği gösteren tarih yerine, tarihin gizli oluşma sürecini taşıyan efsane hatta bu süreci bile taşımayan masalda yorumlamaktadır." *A.g.e.*, s. 135.

şeylerin yahut alışıldık bir zıtlaşmanın yoluna girer. Yedi yüzyıllık Endülüs'ün siyasal ve sosyal gerçeğini, karmaşık ve devasa organizasyonunu, omuzları titreyen bir kralın ellerine bırakır. İbn Musa, Târık gibi merkez şahsiyetlerin şaşalı hikâyeleri düşünülünce, *Abdullâhü's-Sağîr* bu tabloda ne aramaktadır? Bu soruya, Hâmid kendince şöyle bir cevap bulur: "... İ'tizâd-ı ezdâd ki âsârımın kısm-i küllîsinde görülür, ülfet ü itiyâdım sâikasıyla bu şahsiyetlerde de mevcûdiyetimi gösteriyor... Her iki eseri de o tesir altında yazmış olduğuma kâniim."[167]

Hâmid'in iki eserden kastı *Nazife* ve *Abdullahü's-Sağîr*'dir. Bir Arap mücahidesi olan Nazife,[168] galip İspanya kralının aşkını ve variyatını cesurca reddeder. Oysa Abdullâhü's-Sağîr'de mağlup olmuş Endülüs hükümdarı, İspanyol bir fahişeden aşk u muhabbet dilenir. Biri cengâver diğeri laubalidir. Tanpınar bu konuda mühim bir ayrıntıyı işaret eder: "... Nazife, ırkı ve memleketi uğrunda kendisine her türlü saadet ve imkânı bahşedecek bir aşkı, Kral Ferdinand'ı reddeder; Abdullahü's-Sağîr'in Karolina'sı ona benzer, o da vatanından kovulmuş sefil bir hükümdar, iradesiz biçarenin uğrunda kudret sahibi Ferdinando'yu reddeder."[169] Bizim dikkatimizi çeken husus ise, Karolina ile Abdullahü's-Sağîr'i birleştiren *kader* vurgusudur. Belki de gün geçtikçe gücünü yitiren ve yaşlanan Hâmid, tarihin yahut hayatın sebep-sonuç silsilesinde mekanik bir işleyişle ilerlemediğini; insanın olanca uğraşına rağmen birçok şeyin pek de hoş neticelenmediğini acıyla fark ederek, o sihirli kelimeyi –kader- bir kod yahut sığınak olarak kullanır.

v. Cünûn-ı Aşk

I. Dünya Savaşı günlerinde yazılan eser, ancak 1925 senesinde, önce Vakit Gazetesi'nde, ardından bir zeyille beraber

---

167 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 421.

168 Bu arada belirtmeliyiz ki, Nazife ile Abdullahü's-Sağîr eserleri arasında kırk senelik bir zaman farkı vardır. Hâmid'in kendisi de kırk sene müddetince fikirlerinin pek de değişmediğine şehadet ettiğini ifade eder. Bkz. Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Son Tab'a Mukaddime)*, s. 507.

169 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 566-567.

Servet-i Fünûn Dergisi'nde yayımlanır. İ. Enginün, bu zeyiller/ekler ile yeni yeni tefrikalar elde etmeyle, Hâmid'in kurgusal zemindeki sebatsızlığı arasında bir ilgi kurar.[170] Hâmid eserinin tab'ı üzerine, hem maddî imkânsızlıklarını ifşa eden hem de eserin, zamansal olarak selef yahut halef açısından pek müphem bir şekilde algılanmasıyla ilgili bir yorum yapar: "... Bu 'adem-i imkân bence mûcib-i teessüftür. Çünkü her nokta-i nazardan o benim en kıymetli eserimdir. Hem nesir, hem nazımdır. Yahut ne nesir ne de manzûmdur. (...) Süleyman Nazif merhumun kavlince "Taze maarif!" fakat o taze maariften eskiler hoşlanmayacakları gibi yeniler de bir şey anlamayacaklardır zannederim."[171]

Eser, diplomat Hâmid'in gözünden İngiltere siyasetine yapılan göndermeler eşliğinde, dünyanın alt-üst, zengin-fakir, kazanan-kaybeden dengesizliğine; dahası bu dengesizliğin kuşatıcı bir kader olarak insanın önüne çıkışına dair bir hikâyeden oluşmaktadır. Bir Hint mihracesinin İngiliz asili bir kadınla olan gönül ilişkisi ve bu ilişkiye yeni bir boyut kazandıran Öjeni isimli Fransız bir kadınla beraber, bir aşk üçgeni söz konusudur. Hâmid'in İngiliz kadınlarla ilişkileri ve evlilikleri olduğu gibi, Fransız güzelleriyle de vakit geçirdiği bilinmektedir. Dolayısıyla eserdeki karakterler ile Hâmid'in hayatı arasında bir örtüşme olduğu muhakkaktır.[172] Eserde ayrıca dikkatimizi çeken bir diğer husus, olup bitenin ardında, daima bir ölüm hissi gerginliği merkeze konur ve bu merkezdeki korku, yine yokoluş duygusuna dönüşür:

> "...
> *Bence en elîm,*
> *en cahîmî ve en mevtaî hayat, teslim*
> *ederim 'ademden fena değil. 'Ademden*
> *evlâdır! Âh.*"[173]

---

170 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II*, s. 7.
171 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 422.
172 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II*, s. 8-9.
173 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 236-237.

y. Yabancı Dostlar

Dört kitapçık olarak çıkan eserin ilk ikisi 1924'te, diğer ikisi ise 1925 senesinde Servet-i Fünûn Dergisi'nde yayımlanmıştır. Hâmid eserinin birinci kısmını safî bir Türkçe ile yazdığını ifade eder[174] ve konusunu şöyle özetler: "Mevzuu Londra'da 'ınnîn bir Türk ile hünsâ bir İngiliz kızı arasında izdivaç ile nihayet bulan bir maceradır."[175] Bir iktidarsızla/ınnîn, bir çift cinsiyetlinin/hünsâ (*hermaphrodite*) macerasının dile getirildiği eserin, Cenap Şehabettin, artistik yönünün dikkat çektiğini ifade eder. Yine o, Fransızların *tour de force*/hünerperverlik adını verdiği, yetenek göstermek amaçlı yazım tarzına denk düşen bir örnek kabul ettiği Yabancı Dostlar'ı, Hâmid'in bütün şahsî detaylarını göstermesi açısından da önemli addeder.[176]

G. Akıncı eserin nitelik yönünden, aşk, cinsiyet ve ölüm üzerine Londra'daki bir parkta yapılan konuşmalardan fazlası olmadığını belirtirtir.[177] Tanpınar ise, eserin itiraf merkezinde, dünya nimetlerinin muhasebesi, yaşlılığın kabülü ve içgüdüsel/hayvansal bir seks geçmişine dair özlemlerin görüldüğünü ifade eder.[178] Bizim daha çok dikkatimizi çeken husus, Tanpınar'ın görüşü doğrultusunda, kendi acziyetlerini ve aşk denemelerini itiraf eden bu adamın, en büyük acısına, en derin algısına yani Fatma Hanım'ın ölümüne hâlâ güçlü göndermeler yapabiliyor olmasıdır. Fatma Hanım'ın derinliğine düşen onca aşk kırıntısı,[179] Hâmid için ancak koca şarap kadehinde-

---

174 Hâmid, üç yüze yakın beytin içerisinde sadece yirmi üç Türkçeleşmiş Arabî ve Farisî kelime ve altı farklı aruz vezni kullandığının altını çizer. Altı farklı aruz vezni denemesinin gerçek amacını, hangi veznin, hece veznine mukarenet/yakınlık göstereceğini denemek olarak belirtir. Anlaşılıyor ki Hâmid, devrin edebî temayüllerinden pek uzak kalmak istemektedir. Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Yabancı Dostlar)*, s. 297.

175 *Abdülhak Hâmid'in Hâtıraları (Eserlerimi Nasıl Yazdım)*, s. 422.

176 Geniş bilgi için bkz. Cenab Şehabeddin, "Hâmid ve Yabancı Dostlar", *Servet-i Fünûn Dergisi*, 57/nr. 1475, 1340/1924.

177 Akıncı, *a.g.e.*, s. 239.

178 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 566-567.

179 Hatta Hâmid, Fatma Hânım'ın dışındaki kadınları, ha ölü ha diri diyerek kaba bir tasnife gider:

" ...

Bunların ölmüşüyle bir dirisi;

ki tortular kadar kıymetlidir. Bu derinliği kazan kadının yüzü de elbette silinir fakat Hâmid'de yalnızca o yüzün, kendisinde bıraktığı izler kalır.

z. Hakan

1935'te basılan eser,[180] Hâmid'in seksenli yaşlarında ve aynı zamanda Cumhuriyet idaresi telakkî ve paradigmasının, kendi derinliğini oluşturmak çabası içinde olduğu bir zamanda boy gösterir. Bu bağlamda Sema Uğurcan, Hakan'ın temel tezinin, 1930'lardaki Türk tarihi çalışmaları ile olan ilişkisi hakkında şöyle bir yorum yapar: " ... Hâmid, piyesinde; medenî, barışsever, feminist, mazideki kökleri hem Orta Asya'ya hem –çivi yazısı örneğinden dolayı- Anadolu'ya bağlanmış Türkleri ele alan bir tarih görüşüyle hareket etmektedir."[181] İ. Enginün, bu dört fasıllık eserin Farsça ve Arapça terkiplerle kaynaşık olması ve konusunun Orta Asya Türk tarihiyle alakadar oluşundan hareketle, yazarın ilk ve son eseri arasındaki bağlantı hakkında bir yorum getirir: "Abdülhak Hâmid, ilk eseri nasıl bir masalsa, son eseri de bir masalla kapanır. Eserlerinde tercih ettiği efsaneleri ve masalları o bizzat yaşamış gerçekten nev'i şahsına münhasır bir şahıstır da. Hâmid'in hiçbir eserinde mükemmeliğe ulaşma çabası yoktur."[182]

Eserin konusu, Koncuy isimli bir çoban kızıyla Hakan'ın aşkı ve bu çerçevede gelişen olaylar olarak özetlenebilir. Hakan, rüyasında gördüğü çoban kızını arar ve sonunda bulur. Geçmişi bilen ve gelecekten haber veren bu Türk kızı Koncuy, aslında Gökalp'in kızıdır. Yani han soyundandır. İki âşık evlenirler fakat derindeki mesaj kanaatimizce, medeniyetleri birleştirecek ve yönetecek varlığın ancak ve yalnızca İslâm'la

---

Hepsi birden içimdedir gömülü!
Gölgelerdir, bütün güler yüzlü,
ki düşerler onun derinliğine!" Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Yabancı Dostlar)*, s. 314.

180 Akıncı, *a.g.e.*, s. 240.

181 Uğurcan, *a.g.e.*, s. 135.

182 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII*, s. 28.

buluşmuş Türk olacağı kanaatidir. Hâmid âdeta M. Kemâl'in gölgesinde bir Hakan profili çizer ve bu profil üzerinden siyasî yahut felsefî göndermelerde bulunur. Bununla birlikte Hakan, pek ses getirmiş bir eser değildir.

3. ABDÜLHAK HÂMİD'İN MEKTUPLARI (I-II)

Mektuplar'ın ilk defa okuyucuyla buluşması aslında, şairin dostu ve bir anlamda şâkirti Süleyman Nazif kanalıyladır. 1916 senesinde bazı notlar ve açıklamalarla birlikte yayımlanan mektuplar için S. Nazif, tamamiyle temin edemediği fakat Allah'ın izni dairesinde yayımlamak gayreti gösterdiklerini ifade eder.[183] İşte bu ilk mahsulâtın ardından, İ. Engünün kendi gayretleriyle, Hâmid'in on beşli yaşlarından başlayarak (1867), altmışlı yaşlarına (1912) kadarki yazışmaları düzenler ve yeni yazıyla basar.

Bununla birlikte bizim asıl ilgilendiğimiz mesele, Mektuplar'ın nasıl bir evreni kapsadığı yönündedir. Bu mektuplarda kimlerin ismi geçer, nelerden bahsedilir, lisân nasıl geçişler yapar, siyasal ve tarihsel dönümler birebir yansımalarını bulmuş mudur, okunsun diye yazılan bu şeyler gerçekten mektup mudur, bir çeşit bildirge midir, işaret fişekleri midir? Görebildiğimiz kadarıyla Mektuplar'ın bir kısmı âmiyâne sohbetle düz arazilere; bir kısmı ise edebî aforizmalar ve şairâne hislenişler görülen has bahçelere açılmaktadır. Mektuplar'da şairin, kadınlara karşı duyduğu cinsel açlık ve doymaz iştihasıyla övündüğü yerlere olduğu kadar, parasızlıktan nefesinin kesildiği anlara da şâhit oluruz. Fatma Hanım için ağıt, Lüsyen için yalvarış, Nelly için sokranma da önümüze çıkar. Üstadlarına yalvardığına, arkadaşlarına çıkıştığına da gözümüz ilişir. Diyebiliriz ki bu metinler mektuptan çok, beklendiği üzere edebî kayıt-

---

183 Mektupların künyesi için bkz. Tarhan, –*Külliyât-ı Âsâr- Mektuplar (I)*, Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi, Matba'a-i Âmire, İstanbul, 1334/1916-17; Tarhan, –*Külliyât-ı Âsâr- Mektuplar (II)*, Âsâr-ı Müfîde Kütüphanesi, Matba'a-i Âmire, İstanbul, 1335/1917-18.

lar olarak düşünülmüşlerdir. Özellikle Nâmık Kemâl, Recaîzâde Mahmut Ekrem ve Sezaî'ye yazılan mektuplar birer edebiyat bildirgesi gibidir. Bu edebî koridorda yürürken, bazen müsecca, bazen mukaffa, bazen romantik ve bazen pozitivist ruh hâlleriyle özenle yazılmış küçük risalelerle karşılaşmış gibi oluruz ki, bu hâlleri birbirinden kesin çizgilerle ayırarak bir okuma yapmak neredeyse imkânsızdır.

Hâmid'in dünyasını ve şiirini anlama-anlamlandırma gayretimiz açısından Mektuplar mühim bir yer tutar: Öyle ki, İkinci ve Üçüncü Bölümlerdeki bazı başlık isimlerini bu mektuplardan ilham alarak belirledik. *"Okyanus ve Çöl İçre Bir Hayat"* yahut *"Hakk'a Yürüyüşü ya da Hiç"*, *"Bir Yokluk Tuzağı yahut Bir Kıskaç Olarak Ölüm"* gibi alt ve üst madde başlıkları, bizzat bu ilhamın neticeleridir. Mektuplar çok yönlü ya da birbirine bindirilmiş farklı boyuttaki aynalar gibi Hâmid'in –diğer birçok insan için de aynı olan- farklı vechelerini yansıtabilme kudretini en çok gösteren yazılardır. Bazen onu üstadına kızgın,[184] bazen ölüme ve hayata küskün,[185] bazen de savurduğu aforizmatik cümlelerle konuşan biri olarak gördük.[186] Mektupların evreni gerçekten geniştir: Parasızlığı, insanî acziyetleri, kadınları, tek gecelik kaçamakları, annesi ve ağabeyiyle olan duygusal ilişkisi, çok eşli dedesi Hekimbaşı Molla'yla benzerlikleri, yeni doğan torunu için evladını tebrik edişi, oğlu Hüseyin'in ölümünü karşılayışı, derken bu liste epeyce uzamaktadır.

---

184 Hâmid, üstadı saydığı N. Kemâl'in kendisini vatan yolunda eylemek ve söylemek konusunda tembel bulduğunu söylemesi üzerine bir tür suçluluk duygusuyla kendini savunur: *" Siz bana o gece miskin olduğumu yâd etmiştiniz. Ben miskin değil sakinim. Sükûnum ise daimî değildir. Bir fırsat düşsün görürsünüz ki hiddet ve şiddetim de vardır." Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 301. *(13 Kânun-ı sâni 1299/29 Ocak 1884 tarihli Nâmık Kemâl'e yazılmış mektuptan alıntıdır.)*

185 Hâmid, 25 Ağustos 1902 senesinde, Piri-zâde Osman Sahib Bey'e yazdığı mektupta ölüm karşısındaki insan duruşunu şöyle kritik eder: *"Vah vah vah! Çok yazık oldu. Hem böyle deriz, hem sonra yine kendimize ve bâkilere dua ederiz, değil mi? Ölümün elinde birtakım oyuncaklarız ki her gün bir tarafımız kırılır." Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 603.

186 1882 senesinin Temmuz ayında, İbnülemin Mahmud Kemâl'e yazdığı mektupta, hayat hakkındaki görüşünü ağır ve sivri bir şekilde fısıldayıverir: *" Muhabbet olmasa bütün insaniyet piç, belki de bütün mükevvenât hiç olur; öyle değil mi efendim?" Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 229.

4. Abdülhak Hâmid'in Hatıraları

Yetmiş iki yaşındaki Hâmid, hatıralarını İkdâm ve Vakit gazetelerinde yayımlatır. *"Hayat ve Hâtırâtım"*, I. Bölüm'ün üst başlığıdır.[187] Bu bölüm şairin soy kütüğü meselesiyle başlar ve ilk çocukluk yıllarından, Bombay Şehbendirliği'ne (1883), Makber ilhamları ve Fatma Hanım'ın vefatına kadar uzanır. *Hâtırât*'ın II. Bölümü'nün[188] kaleme alınış hikâyesi Londra Sefareti'nden başlar ki Hâmid bu bölüme başlamasını Florinalı Nâzım'ın teşvikiyle ilişkilendirir. Böylece Hâtıralar, Hâmid'in o günkü zamanına yani yetmiş iki yaşına kadar devam eder. İ. Enginün, yine olağanüstü gayretleriyle bir araya getirdiği III. Bölüm'ü, *"Üstad-ı Azam'ın Hususî Rûznâmelerinden Sahîfeler"* başlığı altında sunar.[189] Ve nihayetinde IV. Bölüm, *"Eserlerimi Nasıl Yazdım"* başlığındaki yazılardan müteşekkildir. Böylece ciddi bir bütünlük kazanmış bir hayat ve yazı macerası kaydı tamamlanmıştır.

Bizim açımızdan yazıların kıymeti âşikârdır. Otobiyograf, kendini tanımlarken elbette yine kendisine/kendisinden kaçan kişidir. Bir tarafta samimiyet de olsa, diğer taraftan egoizm ve gizlenme göze çarpar. Bu bağlamda Hatıralar, bazen bir ağlama duvarı, psikolojik bir nefeslenme seansı olabiliyorken, bazen de bilinçaltı denen korkunç birikimin, realite karşısındaki normalleşme çabası olarak belirebilmektedir. Kanaatimizce hatıralarını yazan kişi, şuur sahibi bir varlık olarak, evvel yaşanmışı mütekerriren kodlayarak ve yeniden ona anlam duvarları örerek, kendi yaşadığına da bir bakıma yabancılaşan kişidir. Dahası okunacağını bildiği bir hatıra birikimi karalayan kişi mahremini açarken ne kadar gerçekçi olabilecektir ki?

Bu muammayla beraber, yine de Abdülhak Hâmid'in Hatıraları, bizim için tam bir kaynak vazifesi görmüştür. Çünkü

---

187 Bkz. Tarhan, "Hayat ve Hâtırâtım", *İkdam Gazetesi*, 28 Ocak-26 Haziran 1924.
188 Bkz. Tarhan, Hayat ve Hâtırâtım (II), *Vakit Gazetesi*, 6 Temmuz 1340/1924-17 Mart 1341/1925.
189 "Üstad-ı Azam'ın Hususî Rûznâmelerinden Sahîfeler", *Vakit Gazetesi*, 28 Mart-10 Mayıs 1341/1925.

orada insan yoğunluğunda ve çokluğunda, ferdî tarihini kovalayan, hatırlayan ve yeniden inşâ eden birey söz konusudur. Bu tekliğin yine kendini anlamak için, kendisini vurduğu mihenk, diğer insanlardır: "... Kendi kendime kaldığım zamanlarda leylen bir omnibüsün fevkıne çıkarak insan karanlıkları içine girmeyi ben ulvî, süflî her şeye ve edebî, ictimaî her şevk ve zevke tercih ediyordum. Evet, insan karanlığına girmek! En derin temâşâ!"[190]

190 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 219.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HÂMİD'İN ESERLERİNE YANSIYAN METAFİZİK ALGISININ DOĞU VE BATI YÖNÜNDEKİ KIRILIŞLARI

A. Doğu Yönünde Kırılışlar

Işık prizmadan süzülürken ilk açısını yitirir ve o ilk huzmeye yeni birçok açı eklenir; aslında ışığı zenginleştiren şey, tam da bu kırılıştır. Çünkü bu kırılış ona yeni âlemler ve görüngüler hediye eder. Bu farazî algılamamızdan mülhem olarak ve genel kanaat için yaptığımız okumaların neticesinde, *Doğu* kavramı bizim zihnimizde şöyle beliriyor: Uzayın daima genişleyen arazisi ve devasa bir organizasyon eşliğinde karanlık bir enerjiye dökülüşü, kullanageldiğimiz tanımlamalarımızın, zamansal-mekânsal sınıflama-sınırlama ve atıflarımızın tepesinde tam bir iktidarla durarak bize sonsuzluk hissini hatırlatmaktadır. Bu bağlamda genişleyen bu *şey* içerisinde yön, yalnızca bir kabulleniş olarak gerçek duruyor.

Teorik boyutta bütün spekülasyonlara açık olan *Doğu* kavramı, pratik hayat çerçevesinde her düşünen kafa için bir anlam içermektedir ve bu noktada işlevseldir. Dolayasıyla "Doğu" dendiğinde anlaşılan bir şeyler vardır. Sembolik yönü ağır bir kavramayla ifade edecek olursak, Ortadoğu karmaşadır, ruhaniyettir, tekliktir; Uzakdoğu ise mistiktir, konsantrasyondur, berî olmaktır. Çölün engin zarafetiyle Akdeniz'in kaotik ve ekonomik bereketi birbirine harmanlandığında; Antik Yunan'dan Zerdüşt'e, Pisagor'dan İsa Peygamber'e, Buda'dan Muhammedü'l-Emîn'e bir çizgi çekmek mümkündür. Bu mühim şahsiyetler ve peygamberler rehberliğinde takip edilebilecek *Doğu* hattında Allah fikrini ve inancını, imanı ve korkuyu, şehvet ve ihtirası, iktidarı ve ihtilafı takip etmek pek de zor değildir.

Güneşin ilk ışıklarını sinesinden çıkaran Doğu, öncüllerin vadisidir: İlk insan, ilk peygamber, ilk mabed, ilk cinayet ve ilk aşk oradadır. Bu sebeple, evrensel bir düşünce normunu kurgulayacak güç *Doğu* kültürüdür, demek abartılı bir yorum olmayacaktır. Öyleyse bu geniş ve azametli evren içerisinde Abdülhak Hâmid'in *Doğu*'su neresidir? İran mı Hint mi; Mekke mi Endülüs mü; Pây-ı taht mı Tibet mi? Tabii ki şairin Doğu'su, Osmanoğulları ailesinin neşv ü nemâ ettiği ve genişlediği Anadolu'dan Balkanlara, Mekke'den Afrika'ya uzanan Devlet-i Aliyye arazisi ve memâlik-i Osmânî'nin kültürel havzasıdır. Bu kültürel havza birçok şeyin membaından süzülerek İslâmî bir Türk kültürünü de inşa etmiştir. Gittikçe detaylandırılabilecek bu kültürel örgü izinde, ilk göze çarpan nokta, kültür beşiği olarak anılagelmiş Anadolu ve onun yakın dostu İran-Azerbaycan (Mezapotamya) havzasıdır. Anadolu kadim bir yerleşim noktasıdır ve Arap-Acem-Akdeniz kültürü buraya oluk oluk akmıştır. Geçmişe dönük kronolojik bir açıyla görüyoruz ki, Türk milleti aslında ilk önce, daha uzaktaki *Doğu*'yla kaynaşmıştır. Budizm'den Hinduizm'e ve oradan Şamanizm'e, Moğolca gök anlamına gelen *Tengri* (Gökteki Yaratıcı) fikriyle yoğrulmuştur. Yunan ve Ortadoğu –bu noktada elbette Hellenistik kültür- fikir kodlarını içinde barındıran tasavvuf kültürü ve felsefe, göçebe ve seyahata dönük bir hayatı seçmiş toplulukları etkisi altına alarak, onları yeniden biçimlendirmiştir. Bu yeni fikir akımları ve inanç algısı çerçevesinde düşündüğümüzde, Hâmid'in *Doğu*'su coğrafî olarak gittikçe genişlemekte ve daha derinlere kök salmaktadır.

Bu derinliği kulaçlamak ve coğrafî olarak bir Doğu çizmek zor olsa da, şairin hikâyesini anlamak için, kavramsal bir merkezde Doğu yönündeki kırılışlarını görmeye çalıştık. Bu nazarla, Doğu'nun kavramsallaştırmalarında bir Yaratıcı fikri ve sonsuzluk duygusu göze çarpar. Doğu'nun fikrî kırılışı, yüzü solacak bütün varlıkların salındığı oluş/misâl âleminde; sonluluğu, aklın sebep-sonuç silsilesinde düşünen dünyasına kilitler ve sonsuzluğa iman eden yeni bir kırılış yaratır. Bizim bu kırılışta tesbit edebildiğimiz noktaları, onun sözleri/mısraları

eşliğinde yorumlamaya çalıştık. Ve bu yorumlama eşliğinde Doğu yönündeki kırılışının sacayaklarının şunlar olduğunun düşünüyoruz: *Allah, Aşk ve Ölüm.*

1. Genel Hatlarıyla Din Algısı

Hâmid'in dinî bir referans kullanırken genel itibarla dört farklı güzergâh izlediğini, dört faklı açıyı kullandığını söyleyebiliriz:

Aşırılıkların olmadığı –Bu noktada Ehl-i Sünnet diyebiliriz- orta bir yol,

Panteist/İçkinci bir tasavvurla, tabiat ile şeriat arasında sıkı bir bağ kurarak, Romantizm izleğinde yürüdüğü ki bu noktada taat ve nüsükün kendisine pek yer bulamadığı diğer bir yol,

Çağın Batıcı algısı ve devrin yeni paradigması çerçevesinde, bir anlık için de olsa teizm ile naif ateizm arasında gezinen –ve aslında bunu tam olarak hiçbir zaman benimsemeyen- Agnostik/Bilinemezci bir tavrı izlediği dar patikalar,

Epistemolojik olarak değil; bizzat şahsî tecrübeleri ve olağandışı yaşantıları ışığında[1] konuştuğu hususî yerler.

Daha evvel ifade ettiğimiz üzere, sınıflamalarımız/sınırlamalarımız Hâmid'in ikicil tavrı sebebiyle tam bir kesinlik arz etmemektedir. Tam olarak ikiye bölünemeyen şair, yine de zıtlıkların üzerinde var olur:

"Hakikaten iki şahsım ben itikadımca
Biri hemîşe mübeşşer, biri mükedderdir."[2]

a. Aşırılıkların Olmadığı Orta Bir Yol

Bu takip ediş daha çok Hâmid'in tiyatro eserlerinde hâkim bir unsur olarak dikkat çeker. Panteizm, Romantizm ve Pozi-

---

1 "Benim kendime mahsus bir diyanetim, bir tarz-ı ibadetim vardır." *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 526.

2 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 147.

tivizm gibi algılama biçimlerinin, âdeta bir ağacın arkasından çıkıp kendilerini gösterdikleri diğer eserlerine oranla, *orta kanaati takip* ediş, tiyatrolarında bir orman kadar gür ve zengindir. Tiyatro eserlerindeki hikâye etme biçimi göz önünde bulundurulduğunda, bütün dinlerin, mezheplerin kuşatıcısı olarak *İslâm Dini*, kardeşliği, merhameti ve aklı kuşatan bir hakikat olarak belirir.

Bu bağlamda ifade etmeliyiz ki, *İslâm Dini* vurgusu, daima önplânda olmasına rağmen; bu dinin peygamberi olan Hz. Muhammed neredeyse bahsi hiç geçmeyen bir varlıktır. Eserlerin anlama mihverinde denilebilir ki din, aklın doğru bir yolu düstur edinmesidir ve doğal olarak tepe noktada Allah vardır. Yüksek zât olarak Allah üsttür ve akıl, tek başına bir rehber olarak varlığını korur. Böylesine bir tercih yapılmasına karşın; Hâmid'in eserlerine, aracısız, rehbersiz bir din ve örfün/geleneğin biçimlendirdiği bir *orta yol* fikri daha çok yansır. Kanaatimizce Hâmid, insanın rasyonel ve vicdanî duruşuna *İslâm* adını vermektedir. Hz. Peygamber bu noktada bir mucizenin taşıyıcısı ve manayı inkişaf eden değil; bir ilhamı aklıyla tefsir eden deha olarak tabloda belirir:

"Allah'a yakınsın ey Muhammed!..
Ey akl-ı muazzam u müebbed!..
Allah'ı bize sen ettin ilân;
İllâ bize yoktu râh-ı iman."[3]

"İslâm, o bir tekâmülüdür dîn ü mezhebin"[4] diyerek, râh-ı imanda seyahatine devam eden Hâmid, bütün güzel ve olgun değerleri, aklın düsturuyla yoğrulmuş bir İslâm geleneğinde görür. İster Tahran'da isterse Paris'te olsun, gördüğü bütün vicdanî değerleri kendi örfü içerisinde değerlendirir. Hindistan'ın muazzam ormanlarında sükût ile gezinirken yahut Londra sokaklarında bir kadını kovalarken önüne çıkan tabiatı ya da şehre ait güzellikleri, deyim yerindeyse softanın/zâhidin eli-

3 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 129.
4 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Arzîler)*, s. 328.

ne düşmemiş bir din gerçeğinde bulur. Belki de bu yüzden, onun inanma biçimi her ne kadar orta yolu takip ediyor olsa da taat, ibadet ve nüsük alanında eylemsiz kalır. Aslında Hâmid'in marjinal gruplar içerisinde kalarak taat yolunu seçmemesi daha olasıyken; Ehl-i Sünnet şiarı ve anlayışında kalarak fiziksel bir ayağı olan ibadet ve itaati seçmemesi gariptir. Ki bu gariplik yani dini salt bir değer olarak algılama biçimi, Tanzîmât'tan bu tarafa gün geçtikçe daha geniş bir yelpazeye sahip olmuştur.

Bunca tezatla beslenen trajik bir vaka olarak önümüze çıkan şairin, genel itibarla ve 19. yüzyılın kendi anlayış çemberi içerisinde orta bir yolu takip edişi farklı şekillerde yorumlanabilir. Örneğin, *Aydınlanma* doğrultısunda kendisini yeniden şekillendirmek isteyen ve Batı gerçeğiyle sert bir biçimde yüzleşen Devlet-i Aliyye; İslâm'a ait değer ve yargıları, karşı tarafın iyi ve doğru hükümleriyle birleştirerek evrensel bir kod, aşırılıkları taşımayan yahut uçları yumuşatılmış adeta bir orta yol haritası çıkarmıştı. Böylece yaşanılan çağla barışmak ümidi daha taze tutulabilecekti. Örneğin Hâmid, İslâmiyet ile insaniyeti bir görür. Duhter-i Hindû'daki İngiliz zabiti Tomson, küçük Hintli Surucuyi'ye, dinsel farklılığın âşıklık bahsinde ehemmiyeti olmadığını şöyle bildirir: *"Gel seninle beraber birbirimize sarılalım da İslâmiyetle insaniyeti tasvir edelim."*[5]

Zaten Hâmid için karşısındaki insanın neye inandığından çok; ne ile iştigal ettiği önemlidir. Bir Doğulu olarak takvanın ve özellikle *ihlâs*ın kıymetini tayin edecek tıynettedir; fakat bu gerçeği genelde karşı yakadakilere/Batılıya söyletir. Yine Duhter-i Hindû eserinden bir örnekle, Tomson karakteri insanın hakikatıyla ilgili şöyle bir izahat getirir: *"Mezhebim bana herkesi bildirir. Her dini her mezhebi müsâvî görürüm. (...) Ben bir adamın zâtını tecrübe ettiğim zaman din ve mezhebini aramayı iltizam etmem. Ahlâkını, fezâilini öğrenmeyi meram ederim!"*[6]

---

5 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tarık yahut Endülüs'ün Fethi)*, s. 98.
6 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, s. 54.

Aşırılıkların olmadığı bir *orta yol* fikrinin, daha çok tiyatro eserlerinde görülmesi de ayrıca manidardır. Çünkü tiyatro çağın algısı gereğince ve N. Kemâl'in yadsınamaz etkisi doğrultusunda, terbiye veren, talîm ettiren, öğreten bir araç olduğundan, bu aracın rahatlıkla kullanılabileceği geniş, kabul görmüş, bir orta yolu seçmek, uygun bir tercihtir. Tepeden bir vaaz verilecekse, bu örfün ve geleneğin çizdiği rotaya ters olmamalıdır. Hâmid, pek risk almadan yazmayı yeğlemiş bir sanatkârdır. Hatta risk alma yönüyle onu değerlendirecek olsak, bir iki öne çıkışın dışında tam bir memur olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki bu mesele korkaklık zaviyesinden değil; Hâmid'in kendine sadakati ve ideolojik duruşlara olan güvensiz tavrıyla açıklanmalıdır.

Özetle ifade edecek olursak Hâmid, bütün *doğru/iyi* olarak nitelendirdiği davranış biçimlerini, ayıran değil; toplayan bir düstur olarak *orta yol* fikrinin bütün varlığını gösterebildiği bir coğrafya modeli saydığı Devlet-i Aliyye'ye meftûndur. Her ne kadar o, temellendirmelerini karşı taraftan hız alarak yapmak gayreti gösterse de, kendi mazisinden, şaşalı İmparatorluk geçmişinden hep gururla ve iftiharla bahsetmiştir. Hâmid, Londra'da senelerini geçirir ama İngilizlerden hazzetmez; Paris'e hayrandır fakat hiçbir şey onu, bir Fatih Sultan Muhammed Han ya da Yavuz Selim izlerini taşıyan, aynı anda yetmiş iki buçuk milleti sırtlayan ve sükûnetini kaybetmeden felsefesini üreten *İstanbul* kadar etkilememiştir.

b. Panteist-Romantik Bir Tasavvurla Takip Ettiği Diğer Yol

Panteizm/İçkincilik aynı anda iki retoriği –Hellenistik bir kültür olarak- benimseyen, karma bir anlayışı temsil etmektedir. Bu zaviyeden bakıldığında panteizm, ilâhî olanın kendini gizlemesi/perdelemesi sebebiyle varlıktan hareketle Bir'e ulaşmak yahut her şeyi *"O"* diye etiketleyerek Tanrısal olanı, insanî bir alanda eşitlemek fikri olarak düşünülebilir. Panteizm'in coşkulu, hissî ve Tanrısal olanı insanla beraber kılma teşebbüsü göz önüne alındığında, bu tarzın Hâmid'in şüphelerden örülü

metafizik algısı ve affediciliği merkezde olan bir *arkadaş-Tanrı* beklentisine uygun bir zemin olduğu fark edilecektir. Kâh bir şair olarak kâh da tiyatro eserlerinde farklı tıynette, dinde ve anlayışta insanları konuşturarak, bu üslûbu çoğunca kullanır. Fakat bir şair olarak konuştuğunda hissîlik önplândadır ve artık Tanrı'yla insan arasındaki perdeler kalkmıştır:

"Sensin kimi fikr ederse insân
Sensin neyi hissederse insân"[7]

Panteizm'de[8] fikrin ve hissin, aklın ve kalbin yani düşünsel evrenimizin iki uçlu yürüyüşü –bazen daha sert ve bazen daha naif hükümlerle- esnasında, Allah'ın varlığı âdeta *her-şey* olarak önümüze çıkmaktadır. Mistik tecrübenin; bilginin ve bilgeliğin zirvesi olarak anlaşıldığı bu âlemde, Platon'un *ide*'leri güncellenerek –Yeni Plâtonculuk ve Sudûr/Türüm Nazariyesi bağlamında- yaşanılan âlem karanlık bir madde ve fesat bir görüngüye dönüşür. Tam bu noktada âlem, Tanrısal ışıktan doğan bir şey olarak tekrar anlam kazanır. Hristiyanlık dünyasıyla ilgisi bağlamında Panteizm, ritüelleri bir kenara iterek, vicdanı ve zihinde kurgulanan ahlâkı yüceltmiştir. Bir başka nazarla bu anlayış filozofça bir duruş olarak anlaşılabilse de diğer taraftan aksiyoner ve eyleme dönük bir dindarlığı neredeyse yok saymaktadır.[9] Öyleyse yaşanan şeye, akıp geçen hayata bir şey katmaya gerek yoktur; o zaten dindir ve aslında gerçek ritüel vicdanî bir yaşamdır:

"Tabiattır şeriat
Onun yahut tabiat
denir İslâm'ı vardır."[10]

Bu açıdan bakıldığında, mezhepsel ve fikirsel ayrılıkların uzağında, biraz da dünyevî zevki önceleyen bir dindarlık, retorik bir taşkınlıkla harmanlanarak Panteizm'i inşâ eder diyebiliriz. Dikkatimizi çeken bir husus olarak Panteizm'in açısı,

---

7 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 45.
8 *Panteizm*'in tarihsel seyri için bkz. *Çalışmamız*, s. 146.
9 Cevizci, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, s. 494-505.
10 Tarhan, *a.g.e.*, s. 324.

hissî ve eşitleyici durduğu kadar; herkesin anlayamayacağı bir şeyler söyleyebilmek ve sembolist bir mantığı takip etmesi itibarıyla üstten bir bakışı içinde barındırmaktadır:

"Sanmayın Müslim, Mecusî, Musevî
Ma'nevîyim, ma'nevîyim ma'nevî!...
Mey getir şeyhim peyâpey mey getir
Câmi'u'l-eşyâ olur bir şey getir!..."[11]

c. Agnostik Bir Tavırla İzlediği Dar Patikalar

Agnostik tavrın çok yönlü psikolojisi Hâmid için kıymetli bir araç olmuştur. Kanaatimizce insanın ölüm karşısındaki kesin yenilgisi ve bu noktada bastığı toprağa tam da güvenmeyen ölümlünün, kendisinin topraktan daha fazla bir şey olduğu düşüncesiyle harmanlanarak, insanı bazen emniyetsiz bir araziye, bilinemeze götürmektedir. Tam bir *hayır'lama-yok'lama* tavrı belirmeyen bu yolda, Tanrı ve diğer dünya inancı hakkında kesin bir kanaat belirtilmese de, olumsuz bir tavır göze çarpar. Bu tavır Hâmid'e pek uzak sayılamaz. Çünkü olumsuzlayan bir açıyla metafizik kavramları irdeleyen bir zihin olarak, mısralarında ve diyaloglarında bu tavrını rahatlıkla sergilemiştir. Yine de o, tam bir agnostik değildir. Hâmid en sonunda nasıl olsa inanacağı şeyleri, önce bir hırpalamak istemektedir. Çünkü insanın zihnindeki derin bir yarık olarak ölüm de onu hırpalar. Bir çeşit *kapışma tutkusu* diyebileceğimiz bu his çerçevesinde, meydan okuma havasında söylenen aforizmatik yargılar önümüze çıkar:

" 'Adem, idam, intihâr; bunların hepsi hepsi nâ-hoş
Hacle de boş makber de. Dünya ve ahıret boş!
Semâdaki yıldızlar,
yerde uçuşan kızlar,
zerrelerle küreler,
deryâlarla dereler,
sedirlerle sehpalar,
sabâlarla vebalar,

---

11 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garâm)*, s. 126.

çelipâlarla putlar,
meleklerle bulutlar,
servetlerle kılletler,
devletlerle milletler,
hâkimlerle cellâtlar, insanlar, maymunlar,
hepsi bir seviyyede ve bir yerde medfûnlar!"[12]

Böylece ölümün sıfırlayan/yerle bir eden soğuk yüzü karşısında, hissî ve yanılgıya açık muhayyile, hayatın boş ve anlamsız olduğunu fısıldarken; muazzam bir geleneğin ve devasa bir inanç organizasyonunun idare edicisi akıl –bu noktada basîret diyebiliriz- mütekerriren yüce bir Yaratıcı'nın varlığını teyit eder. İşte bu algılar arasındaki salınım, âdeta Agnostisizm'i beslemektedir. Bu ilişki çerçevesinde Hâmid'in dinî algısının farklı salınımlar yaptığını söyleyebiliriz. Onun karakteri, yetiştiriliş biçimi, hayat tarzı tam bir kabulleniş ve reddedişe neredeyse kapalıdır. Siyasî arenada bir sultanın gölgesinde memuriyetini devam ettiren Hâmid, hürriyeti ve milletin ahvâlini ancak eserlerindeki diyaloglarda tartışmıştır. O, bir Orta yol takipçisi olmasına rağmen; Düşes Döluzitanya karakterinin diliyle ve perdelemesiyle, mezhepsizliği özlemeye devam eder: *"İnsaniyet bir milletten ibaret olsa o millet de bir din ile mükellef bulunsa muharebe olmayacak. Müsavât-ı umumîye..."*[13]

Böylece evrensel bir din algısı ütopik bir mecrada ilerlerken, Hâmid insan âleminin zulümle yürüdüğünü ve iyi-kötü ne varsa hepsinin kara toprak için birer yem olacağını aklından asla çıkarmaz. Belki de ölüm o kadar da kötü değildir, diye düşünürken, bu konuda yine tam bir yargıya varmaz:

Kurtlar mı yiyor o cism-i nâzı?...
Ya davete geldi mi melekler?.."[14]

Bu gelinen noktada kesinlik yoktur. Bir varlık son nefesini verdiğinde kas sistemi çökecek, larvalanacak, kurtlar tarafından yenecek, burnu düşecek ve kemikleri tozlaşacaktır. Fa-

---

12 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 312.
13 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtu'l-Cemâl)*, s. 151.
14 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 59.

kat Allah'ın nuranî varlıkları onu teskin ve onunla mükâleme edecektir. Çünkü o varlık tamamen yok olmamıştır. O varlık dirilişi bekleyen bir latif cisimdir. Öyle midir, öyle değil midir duygusu yaşanırken Hâmid mısralarını karalar.

d. Metafizik Tecrübeleri Işığında Konuştuğu Hususî Yerler

"Benim kendime mahsus bir diyânetim, bir tarz-ı ibadetim vardır"[15] diyen Hâmid, âdeta günah-sevap cetvelini kendisi hazırlayan bir zihnin yansımalarıyla konuşmaktadır. Bir kitaptan fetva okumak ona göre değildir ve hayatını biçimlendiren şey de din kaynaklı bir fıkıh olmamıştır. O, kendi başına gelen bir felaket yahut harika bir olay üzerinden metafizik okumasını gerçekleştirir. Âdeta aklın yetişemediği yani tam bir sebep-sonuç silsilesinde algılayamadığı yerlerde, deyim yerindeyse, şöyle bir düşünür ve bulduğu şeylerden kendi imanını güçlendirecek yahut zayıflatacak detaylar devşirir. Böylece yaşadığı bir tecrübeyi yahut gördüğü bir kâbusu; kendiyle, inandığı mutlak varlık arasındaki özel göndermeler ve mesajlaşmalar olarak kabul eder ve kendine mahsus bir din duygusu geliştirir ki bu bir çok insan için de anlaşılabilir bir şeydir:

" ... Bir gece icrâ-yı fuhşiyat ederek bir ye's ü keder ve nedâmetle eve avdet etmiştim ve sarhoşlukta ne yaptığımı bilmez bir hâlde secdeye kapanarak beni bu hâl-i rezalet-iştimâl fuhş u sefâletten kurtarmasını ve hatırımda olan iki güzelden birisini, bana istediğim sûrette yâr u nasîb olmasını Allah'tan niyaz eylemiştim. Badehu yatağa girip sızdım. Sabahleyin uyandığımda yatağıma bir mektup getirdiler. Açtım, baktım ki o iki güzelden birisinden geliyor. İşte ben bunu bir işâret-i ilâhiye addettim."[16]

Bu noktada birçok tecrübeden süzülen çoklu bir metafizik algıyı içinde barındıran duruşuyla o, kanaatimizce yine kendisine ve şahsî din algısına sadık kalmıştır. Fakat Hâmid'in ken-

15 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 526.
16 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 420.

dince bir yol tutuşu, bazı fikir adamlarında ve müfessirlerde görülen bilim-din uzlaştırması –buradaki uzlaştırmadan kastımız, çağın yeni keşifleriyle Kur'ânî vahyin uygun olduğu konusunda ikna edici çalışmalardır- denemelerinden uzak; genelde güçlü bir duygusallığın gölgesinde dinlendirilmiş tutkulardan oluşmaktadır. Asıl mesele kendisinin ikna olmasıdır ve bu gerçekleştiğinde bütün dünyanın ne dediği Hâmid'in pek de ilgisini çekmez. Yolda ayağına takılan bir taş ve göz kırpan bir taze, hep bir mesajla ona gelir. Hâmid bu mesajları üzgün ve parasız olduğu vakitler daha çok ciddiye almıştır. O gücendiğinde, yorulduğunda, ıstırap yüklüyken inanmaya daha çok meyillidir. Güçsüzken bütün tecrübelerini metafizik bir merkeze yönlendirebilmektedir. Fatma Hanım'ın ardından yazılan mısralar yahut Lüsyen'e gönderilen mektuplar bu bağlamda onun acıdan devşirdiği inanma evrenleri olarak düşünülebilir.

2. ALLAH FİKRİ VE İNANCI

Fikir ve inanç arasına bir çizgi çekişimizin anlamı, birçok insan gibi Hâmid'de her anlamlı şeyin inanca dönüşmemesiyle ilişkilidir. Şairin inanmak istediğiyle, redde doğru sürüklendiği ve tartıştığı yaratıcı bir *O* fikrini anlama biçimi ve anladığı şeye inanıp-inanmaması arasındaki geçişler gerçekten karmaşıktır. Şu var ki, kendi yüzyılında bu karmaşayı yaşayan tek kişi de değildir. Müslüman olarak ve tabiatıyla bir İslâm kültürü/iklimi içerisinden süzülmüş, müesses bir yalıda doğan Hâmid için iman bir keşfin sonucu olmaktan çok; birçok insanın yaptığı gibi, kendinden önce inanılanı tekrar etmek yoluyla gerçeklik kazanır. Fakat zaman ve mekân yeni yüzlerini gösterdikçe, şahsiyet, inandığı şeyi tekrar tekrar ve farklı yorumlarla geliştirip, genişletmek yahut o şeye sınırlar çizmek durumunda kalır. Böylece daha evvel akla gelmeyen şüpheler doğrultusunda, bilginin farklılaşan izleğinde yolculuğuna devam eden kişioğlu, inandığı şeyi kendince yorumlayarak daha hususî bir mecraya doğru akar.

Hâmid'in farklı veçhelerden ismini haykırdığı *Yaratıcı;* bazen tabiat, bazen vicdan ve bazen de kahreden bir güç, bütün dün-

yayı elinde oyuncak kılmış bir yaramaz çocuk yani Hâmid'in deyişiyle "*Tıfl-ı Ekber*" olarak önümüze çıkar. Bu işin fikir ve tayin safhasında kendini gösteren bir durumdur. İman bahsi tam olarak ortaya konduğunda, o mutlak varlığın ismi Allah'tır ve bilge, affedici bir *O* olarak arşa istivâ etmiştir.[17] Kaldı ki edebiyatın sözel etkinliği, daima metafizik bir kırbadan susuzluğunu giderir. Hatırlanmalıdır ki, şair-şiir bağlamında Allah ismi çok farklı suretlerde şiirin içine girmiştir: "Şairlerimiz lafza-i celâl ile tekbîr-i hayret, istifhâm, nidâ gibi yerlerde kullanarak zarif ihâmlar, sihr-i helâller, tevriyeler, tecâhül-i ârifâneler ve daha bazı sanatlar yapmışlardır."[18]

"Allah" lafzı, etimolojik bir bakış açısıyla farklı şekillerde izah edilebilmektedir. Fakat "Allah" dendiğinde, ilk olarak Allahça, sırf O'na mahsus bir kelime, Yaratıcı'nın özel ismi akla gelmektedir. Herkesin kendisine muhtaç olduğu ihtiyaçsız yegâne varlık, biricik, yokluğu tahayyül edilemeyen, eş ve benzer kabul etmeyen tek Tanrı'ya *Allah* denir ki, İhlâs sûresindeki tarif de bu şekildedir. O, bütün isimleri toplayan büyük bir manyetizmadır: "Allah, Zü'l-celâle hâs, bütün Esmâyı Hüsnâ'yı nefsinde toplayan bir zât isimdir. Bu ciheti çok iyi bilen Hâmid, bir mektubunda (İlhâm-ı Vatan, s. 429, y.n.) Allah hitâbında kâffe-yi esmâ-yı İlâhiyye'nin müctemi' bulunduğunu yazar."[19]

---

17 Bu bağlamda Fazlur Rahman'ın yorumunu zikretmek yerinde olacaktır: ... *O yaratıcıdır; insan ve kâinatın varlığını devam ettirendir ve özellikle insana hidayeti verendir. İnsanı, gerek şahıs olarak gerekse toplumu ile beraber hesaba çekecek olan O'dur ve rahmetle yoğrulmuş adaleti insanlara dağıtan yine O'dur. (...) Kur'ân'ın Allah anlayışı düzenli yaratma, rızık verme, hidayet, adalet ve rahmet kavramlarını içeren organik bir bütün teşkil etmektedir.*" Fazlur Rahman, *Ana Konularıyla Kur'ân*, Çev. Alparslan Açıkgenç, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 1999, s. 29.

18 Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatı'nda Mazmûnlar ve İzahı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 88.

19 Kaya Bilgegil, *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Meselelerden Allah I, Allah ve O'nun vücudunu ifade eden isimler-Mevzûun filoloji bakımından tedkiki*, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul, 1959, s. 80.

Hâmid'in Allah fikri, birbirinden farklı renkleri hâiz bir vokabülere ve duygusal zenginliğe sahiptir.[20] Allah, bazı kereler Cebbâr/azamet ve kudretiyle istediğini mutlaka yaptıran, Mâkir/düşmanlarını en zeki ve güçlü hileyle yere çalan ve Müntakim/zerrece ayrıntıyı es geçmeyen ve gereğini yapandır. Bununla beraber Allah'a atfedilen sıfatların ağırlık merkezi, Rahmân, Rahîm, Birr, Vedûd, Halîm gibi O'nun acıyan, seven ve merhamet eden, yüce bir iyilik ve genişlikle hareket eden yönüne işaret eder. Bu sıfatlar bütün âleme damgasını vurmuştur; deyim yerindeyse âlem O'nunla mühürlüdür. En baştan hatta başlangıçsızlıktan, en sona ve sonsuza O'nun akisleri duyulur. Anlam dünyası ve bütün başlangıçlar O'ndan hız almaktadır ve Hâmid bunun son derece farkındadır. Fakat bu noktada hatırlanması gereken bir mesele olarak, Hâmid'in farkındalık seviyesinde dönem dönem değişmeler görüldükçe Allah fikri ve inancı da revizyona uğrar.

Kavramların yahut anlam birimlerinin zamansal sürekte farklılaştığı bilinen bir gerçektir. Örneğin Divan Edebiyatı bahçesinde Allah bahsi açılan bir şey değil; bahsi açan ve özellikle bahsin kendisi olarak vardır. Tevhid ve münâcât gibi nazım türlerinde Allah'ın zatı yüceltilmekle kalmaz, varlığın bütün hikâyesi, O'na hayrân olmak merkezinde temellendirilerek bir

---

20 Bu bağlamda Hâmid'in vokabülerinde Allah'ın isim ve fiileriyle alakalı kelimelerin çeşitliliğini zikretmek yerinde olacaktır: *"Adl, Adel, Âhir, Âlim, Allah, Avn sahibi, Azza ve Celle, Azîz, Bâkî, Bânî, Bârî, Ba's eden, Basîr, Bî-bidâyet, Bir, Büyük, Cebbâr, Ceberût sahibi, Celâl, Celle, Cemâl, Cemâl sahibi, Dest-i cûd sahibi, Ebediyyet sahibi, Emîn, Erbâb, Erham, Evvel, Ezeliyyet, Feyyâz, Gaffâr, Gafir, Gafûr, Gufrân sahibi, Girdigâr, Hâdî, Halkeden(-eyliyen, -etmiş), Hâlik, Hallâk, Hak, Hakem, Hakikatü'l-hakâık, Hakîm, Hakîm-i Mutlak, Hayy, Hidâyet sahibi, Hikmet sahibi, Hudâ, Hudâvend, İhsân sahibi, İlâh, İlâhî, İlim sahibi, Îzed, İzz ü Celâl, Kadîr, Kâdir, Kahhâr, Kahir, Kahri olan, Kahr sahibi, Kayyûm, Kerempenâh, Kibriyâ, Kudret, Külliyet sahibi, Lâyemût, Lemyezel, Lutf sahibi, Ma'bûd, Ma'delet sahibi, Mağfiret sahibi, Makta', Matlâ', Matlûb veren, Merhamet sahibi, Mevcûdâtın vücûdgâhı, Mûcid, Mûcizat sahibi, Muhît, Muhîtu'l-ilm, Muhyî, Müessir, Mükevvenât sahibi, Müntakîm, Müte'al, Nûr sahibi, Pervedigâr, Rabb, Rahmân, Rahm sahibi, Rahîm, Râzik, Rezzâk, Sâbûr, Semâhat sahibi, Samedâniyet sahibi, Sâni', Semî', Sermedî, Sırr, Sultân-ı Ezel, Sun'u olan, Şân sahibi, Tanrı, Te'lif sahibi, Tevfik sahibi, Tevhîd-i Fıtrat sahibi, Ulûhiyyet, Vahdet, Vacibü's-sücûd, Vücûd, Zâhir, Zîhayat, Zü'l-celâl."* Kaya Bilgegil, *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Meselelerden Allah I, Allah ve O'nun vücudunu ifade eden isimler-Mevzûun filoloji bakımından tedkiki*, s. 78.

Yüce Yaratıcı fikrine yönlendirilirdi. Hayran olan gönül acziyetini fark eder ve Allah'ına dönerdi. Tanzimat sonrası tevhid ve münâcâtlarda hayran olma duygusunun bir acziyete dönüşmekten çok; gözü yaşlı bir Romantizm'le kaynaştığı görülür. Artık inanç, gönül ve basîret yahut merhametli bir nazardan değil; akıl ve mantıkla uzlaşan bir referansla anlam kazanmaktadır.[21] Bu bağlamda Hâmid'in Allah fikrini bazı sınıflar ve sınırlar altında değerlendirirken, devrin ürettiği algılayışın onun üzerindeki tesirlerine de[22] değinmeye çalışacağız.

a. Yaratıcı ve Düzenleyici Bir Güç Olarak Allah

"Yarab ne azîmdir bu hilkat!..
Sun'un ne kerîmdir, hakîkat!..

...

Allah... derim, gelir mecâlim;
Allah... derim, biter zevâlim"[23]

diyen şairin, en güçlü ve zayıf tarafı, aynı merkezden beslenmektedir. Şüphesi sebebiyle inanan biri olarak yürürken, inandığı şey yüzünden tekrar şüphelere gark olmaktadır. Elbette bu, Hâmid'in kendi devrinin karmaşasına uygun bir yürüyüştür. Hâmid'in bazı ifadelerinde Doğu yönünde kırılışın sembolü olarak, şüpheli ve ikircikli yollardan geçip Allah'la bir kucaklaşma değil de; zaten inanmış olduğu varlığın yüceliği, cömertliği üzerine direkt bir vurgunun hassasiyeti vardır. Gücünün, dermânının kaynağı olan Allah karşısında, inanma evrenini

21 Geniş bilgi için bkz. Necat Birinci, "Ele Alınan Mevzular Açısından Tanzîmat Sonrası Divan Edebiyatı'nda Tevhîd ve Münâcât", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 1981, Sayı: 4, X/55-74.

22 Örneğin Hâmid'in çağının sekülerleşen metafizik algısı hakkında şu alıntı düşünülebilir: "XIX. yy. liberal kelâmı daha çok Feurbach gibi düşünürlerin kullandığı, '*Tanrı hakkında konuşurken insan tecrübesini başlangıç noktası olarak alma*' metodunu kullanmayı tercih etmiştir. Feurbach'a göre Tanrı hakkında konuşmak, tam anlamıyla insan *ben*'i hakkında konuşmaktır. Feurbach'ın 'Tanrı insandır sözü, teolojiyi insan tecrübesiyle temellendirme teşebbüsünün bir neticesi olarak söylenmişti." Şaban Ali Düzgün, *Sosyal Teoloji –insanın yeryüzü serüveni-*, s. 14.

23 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 128-129.

sarsan sorular da yer yer görülür ve sanıyoruz şairi sarsan şeylerin merkezi bazı temel metafizik sorulara dayanmaktadır:

"Yoktan bizi vâr eden bu fitret
Vardan da yok etse haktır elbet
Biz anlamadık ki ibtidâyı,
Mahkûm ola indimizde gâyet"[24]

Başlangıcı anlamamak, bir bakıma insânî mâcerânın da başladığı alana denk düşmektedir. 19. yy. aynı zamanda biyolojik-materyalizm algısının boy gösterdiği bir zaman aralığı olması sebebiyle, yaratılış meselesinin de ciddi bir gündem olarak öne çıkması doğal bir sonuç olarak karşılanmalıdır. Yaratılış meselesi ne vakit düşünülse, hep daha muamma bir şey olarak saklı kalmaktadır. Özellikle Hâmid için bu meselede hep tam anlaşılamayan bir şeyler vardır:

"...Yâ Rabbi!.. Hikmetin ne kadar hafî ve nihân imiş... Esrârın ne kadar hikmet-nümûn imiş..."[25] Bu gizliliği bir hikmet olarak algılamak tam bir Doğu kırılışıdır ve bu algı Hâmid'in başka eserlerinde de görülür. Sanki inanmamayı ve reddedişi engelleyen bir perde, bir güç olarak Allah'ın varlığı öne sürülür:

"İşte o perde-i esrâr,
nâ-mütenâhîliğin nûr-ı Perverdigâr
ile müzeyyen o libâs-ı lâciverdî
bize daha yakın, ancak daha bî-pâyân
daha baîd ve muhît fakat daha 'ıyân
gözüküyor."[26]

Böylece defaatle adını haykırdığı Allah'ı bir gizlilik bahçesinde aramaya koyulan şair, daha en baştan O'nu bulacağını bilir:

"Sırr-ı muhîtu'z-zâhir ki aslı nâ-meşhûd
Ey ilm-i zî-hayât olan Vâcibü'l- Vücûd"[27]

---

24 Tarhan, *a.g.e.*, s. 62.
25 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I (İçli Kız)*, s. 105.
26 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 172.
27 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 65.

Âşikâr-gizli (*open-secret*) olarak Allah, zorunlu varlığıyla şairi kıskıvrak yakalar. İşte böyle anlarda Hâmid'de dervişâne cûş u hurûşlar görülür:

"Her zerre ki mevc urur serinde
Der işte 'İlah, ilâh-ı ekber"[28];
"İlâhî büyüksün, büyüklük senin!..
Avâlimde memlûk u mâlik senin!..
Hüdâvendsin, der, semâ vü zemîn;
Hüdâvendsin Hâlık-ı âlemin"[29]

Böylece Allah ve kâinat arasında sıkı bir bağ kuran Hâmid, bu bağı algılayabilme istidâdının insanın omzunda bir yük olduğunun da farkındadır.[30] Bu hiçlik/yokluk noktasında patlayan yaratılış inancı ve efsûnu için Hâmid yokluklar içindeki varlığı bir Doğulu olarak görür:

"Mevcûdâtın vücûd-gâhı
Yokluklar içinde vâr olan Hak
...
Yâ Rab, ne muhîttir vücûdun!
Mahiyyet-i vâcibü's-sücûdun."[31]

Bu mutlak varlığı görmek meselesi elbette sezgisel bir durumdur. İnsan, çokluklar âleminin ve ürkütücü detayların toplanıp bir âhenk hâlinde tabiat olarak karşısında bulunca, ya hayretle bakacaktır yahut bu manzaranın çok da metafizik bir anlamı olmadığı hususunda polemiğe girecektir. Eğer hayretle bakıyor ve 19. yy. paradigmasıyla manzarayı okuyorsa, o kişide tasavvufla harmanlanan Romantizm izleri bulmak mümkün olacaktır.

Orhan Okay, Hâmid için şu yorumu yapar: "Yani ona bir taraftan bir kültür ananesi olarak eski edebiyâtımız ve İslâm mistisizmi, diğer taraftan da Tanzimat'tan itibaren memleke-

---

28 Tarhan, *a.g.e.*, s. 98.
29 Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Sardanapal)*, s. 243.
30 *"Ne şüphe, evvel ü âhir Vücûd-ı Mutlak'tır,*
Okursa âlemi insan kitap şeklinde..." Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 142.
31 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 42 ve 43.

timize girmeğe başlayan Avrupa kültürü arasında romantizm tesir etmiştir."[32] Hâmid, kendi ifadesiyle âlemlerin mahşerî duruşuyla, kendi garip hâli arasındaki uçurumun farkındadır. Yine de Doğu yönünde bir kırılışla hayretle hayata gözünü diker:

"Hayret, nazar eylesem hayata
Bir nefsime bir mükevvenâta!
Bir yanda o mahşer-i avâlim
Bir yanda benim garip hâlim"[33]

Yaratan, koruyan, gözeten, genişleten, daraltan, dirilten ve hayrete düşüren, rahmetiyle kuşatan bir Allah inancı merkezde iken, Hâmid'in lisânında şüphe ikircikleri görülmez olur. Çünkü Hâmid, resmî bir din ve orta yolun selâmetli takipçisi elbisesini giymiştir. Sanki onda hiç şüphe yoktur, sanki gerçekten her şeyi inceden inceye sezip/süzüp teslim olmuştur. Kaldı ki gelişen-değişen-gürleşen ve darlaşan anlam dehlizinde gerçek teslimiyetin ön şartı, âleme odaklayan bir idrakin, şüphelerden sıfır noktasında âzâd olması değil; bazı şüphe kırıntılarına rağmen iman etmek/teslim olmak konusunda dirayet göstermesidir, diye düşünüyoruz. Hâmid'in bu orta hâli, neredeyse şüphesiz yürüyüşü aslında nâdirâttandır; lâkin yok da değildir:

"Dinim bu dindir, Allah birdir, hakdır peyâmber
Millet, diyânet, devlet-hilâfet dâim beraber
Allahu ekber! Allahu ekber!"[34]

b. Panteist Algı Çemberinde Gelişen Allah Fikri

Tanrı'nın her şey olması, varlığın bölünmesinin imkânsızlığı ve bu çerçevede tek varlığın oluşuyla, Allah'ın eserlerinin her yerde görülmesi meselesi ve bu görüngüden öteye geçiş, Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şühûd şeklinde de kurgulanmış-

---

32 Okay, *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, s. 2.
33 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 48.
34 Tarhan, *a.g.e.*, s. 173.

tır.[35] Fakat kavramlar beton parçaları ya da peynir kalıpları olmadığından, onlar arasına bir isimlendirme seti çekmek, aralarındaki bağlantıyı koparmayacaktır. İnandığı varlığı yaşadığı evrenle kaynaştırmak fikrinin psikolojik altyapısı başka bir tez inşâ edecek kadar geniş olduğundan kısaca kendi kanaatimizi belirtmekle yetineceğiz.

Yeryüzünde ve gökyüzünde gördüğü işaretlerin peşisıra giden şair, şatahatlarla da konuşabilen bir kültür içerisinde yetişmiştir. Panteizm'in macerasının kadîm bir Akdeniz fikri olduğunu daha evvel belirtmiştik. Kültürel alışverişin do-

35 Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şuhûd için kısa bir bilgilendirme yerinde olacaktır: Bayezid-i Bistamî'den (ö. 261/874) Muhyiddîn İbnü'l-Arabî'ye çekilebilecek tasavvufî çizgide, özellikle İbnü'l-Arabî'den (ö. 638/1239) mülhem bir kavram olarak, *Vahdet-i Vücûd* çeşitli şekillerde tanınlanmıştır fakat tanımları birleştiren merkez; meselenin gönül yoluyla anlaşılabileceği ve varlığın birliği üzerinde ittifakla göze çarpar: "... Bu görüşü benimseyen sufilerin anlayışına göre Hakk'ın vücudu/varlığı birdir ve bizâtihi kâimdir. O'nun varlığı vâcib/zorunlu, kadîm/öncesiz ve ebedî/sonsuz olup, O'nda çoğalma/ta'addüd ve parçalanma/tecezzî olmaz. O'nun belirlenmiş şekli ve sının yoktur. Buna bütün kayıtlardan münezzeh olan mutlak vücud/varlık ya da vücûd-ı baht/saf varlık denir." H. İbrahim Şimşek, "İsmail Fennî Ertuğrul'un İbnü'l-Arabî ve Vahdet-i Vücûd Savunması", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1)*, sayı: 21, 2008, s. 203; Yine bu bağlamda Hâmid'in dönemdaşı sayabileceğimiz, II. Abdülhamid zamanı âlimlerinden, aynı zamanda hem Kâdirî hem de Nakşî tarikatından icazetli Esad Erbilî Efendi'nin(1847-1931) tarifleri de yine bazı akılların tam kavrayamadığı hususî bir alanla ilişkilendirilebilen bir varlık birliği anlayışı çizer: "... O'na göre "vahdet-i Vücûd"u anlayanlar, Allah'tan başkasını görmeyenlerdir. Yani kendi yokluğunun farkında olanlardır. Yalnızca ma-sivâyı görenlere bu konu anlatılmaz." Vahit Göktaş, "Es'ad Efendi (1847-1931) ve Tevhîd Risalesi'ndeki Vahdet-i Vücûd Görüşü", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1)*, sayı: 21, 2008, s. 435;
Vahdet-i Şühûd, varlık birliğinden farklı olarak *"görülenin birliği"* şeklinde değerlendirilebilmektedir. Bu konuda İmam-ı Rabbânî ismiyle maruf Ahmed Sirhindî'nin izahatı şöyledir: "... Sûfîler seyr u sülûk yani manevî yolculuk esnasında varlığı farklı şekillerde algılarlar. Bu algılama çok çeşitli olsa da temelde iki türlüdür. Birincisi varlığın birliği (vahdet-i vücûd), ikincisi de görülenin birliği (vahdet-i şühûd)dur. Vahdet-i vücûd mertebesinde sâlik "varlığı bir olarak bilir" ve böyle inanır. Allah'tan başkasını yok bilir; tecellilerini de hayâl olarak kabul eder. Vahdet-i şühûd mertebesinde ise sâlik "Allah'ın varlığını görür" fakat ondan başka varlıklar da olduğunu inkâr etmez ya da âlemi gölge olarak görür. "Her şey O değildir" fakat "her şey O'ndandır." " Necdet Tosun, "İmâm-ı Rabbânî'ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şühûd" *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*, sayı: 23, 2009, s. 187.

ğal bir sonucu olarak ve insanlık hakikatinin bazı yerlerde birleşmek istidadı göstermesi/metafizik akıl bağlamında düşündüğümüzde, Hâmid'in de bu gerçeklikten azade kalmadığını söylemek mümkündür. Hâmid'in içkinci anlayışı, bazen Doğu retoriğiyle at başı giderek, varlığın bir kaynaktan fışkırması şeklinde bir anlayışı takip eder. Bazen de kendine Batı'ya doğru bir yön belirleyerek, hayatı, yaşanan şeyleri ve hatta bütün insanlığı Tanrılaştırarak, ilah fikrini bir kabul ve iman meselesi olmaktan çıkarıp, insanlığın küllî aklının, toplumsal hafızasının bir emniyet düsturu olarak yorumlar. Bu bir bakıma med-cezirli bir felsefeyi ve meseleyi biraz da askıya alan bir inanç biçimini çağrıştırmaktadır. Kaldı ki Rıza Tevfik bu hareket biçimini panteist değil agnostik bir anlayışın sonucu olarak görür: "Hâmid'de hiç değişmeyen yalnız bir fikir var: O da lâ-edriye (Agnosticisme) düsturunun mutazammın olduğu akîdedir ki –tabirin telâkkî-i ıstılâhîsi ile- fikir bile sayılamaz." Yazar, bu tesbitin devamında şu noktaya değinir. O, reybî/şüpheci ile bilinemezci/agnostik arasına bir hat çeker ve reybînin kendi varlığı dâhil her şeyden şüphe ettiğini; ancak agnostikin hakîkat-ı mutlakanın varlığını vicdanen kabul etmesine rağmen bu hakikatin aslî hüviyetine sahip olunamayacağını itiraf eder.[36] Hâmid'in panteist duruşuna dönecek olursak, şair zerreleri ve yıldızları bir potada birleştirerek; varlığı ve yokluğu Allah'ta tanımlar:

"Ey câmi'-i vücûd u 'adem Perverdigâr,
Rûh-ı mükevvenât u cism-i ebediyyet
Sırr-ı muhîtü'z-zâhir ki aslı nâ-meşhûd
Ey 'ilm-i zî-hayât olan Vâcibü'l-Vücûd"[37]

Hâmid'in içkinci tavrı, şiirlerde sathî ve uçları olmayan romantik bir düzlemde ilerlerken, başkalarını konuşturduğu tiyatrolarında nisbeten başkalarının ağzından konuştuğu için daha uç bir yol takip edebilmektedir. Artk bu seviyede *"Eşyâda*

36 Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 236.
37 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 65.

misâl-i Rabbü'l-Erbâb"[38] diyerek âlem-Tanrı birleşimini sağlar ve bütün âlemi artık O bilir:

"Hiçbir yerde seni görmedim, hiçbir yeri sensiz görmedim"[39]

yahut;

"Nazar etsem sezâ-tehevvürle
Tüylerim titriyor tasavvurla"[40]

diyerek içkinciliği tam bir *Romantizm* çerçevesinde yaşar. Hatta bu tasavvur bazen şatahatvârî bir söyleme dönüşerek, bir bakıma eşitsizliğin hâkim olduğu insan evreninde, traji-komik bir yaratıcı maskesi takan daha büyük bir Tanrı, çocuklaşan ve şakalaşan bir hikmetli güç algısı tahayyül eder. Hâmid'de, şakalaşan, hikmetli güç anlayışını karşılayan kavram *"Tıfl-ı ekber"* dir. O ki tıfl'dır lâkin en büyüktür. Buradan çıkardığımız sonuç, şair inandığı varlığı kendisine benzetmektedir. Hâmid, orta yol kabul edilen Ehl-i sünnet şiarından eylemleriyle ve taatsizliğiyle ayrılan ama başka bir yere de ait olamayan, mahallenin yaramaz çocuğudur. Bu benzetim doğrultusunda, günahkâr ama sevimli bir maskeyi yeğleyen Hâmid, arkaplanında çok büyük/azametli bir detay barındıran, çocuk bir Tanrı algısını yüceltir:

"Çıktın mı huzûr-ı Kibriyâya?..
Bildin mi nedir o tıfl-ı ekber?

...

Cânân biliyor o tıflı cânlar
Perverdesidir o tıflın anlar" [41]

Kendi deyimiyle *sezâ vü tehevvürle* seyredilen âlemde, tabiat âdeta bu *Tıfl-ı Ekber*'in bütün kudretini sergilediği bir arazi olarak belirir. Bu arazide vâr olan ve vâr eden bir paydada buluşur:

"Bir âlem-i nûr içindeyim ben

38 Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Eşber)*, s. 41.
39 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-cemâl)*, s. 331.
40 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tezer yahut Melik Abdurrahmanu's-sâlis)*, s. 420.
41 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 57.

Allah bedid her cihetten
Eflâke garib hâlet olmuş
Mahşer mahşer melekle dolmuş"[42]

Bu bakımdan O hem tabiatın efendisi hem de bizzat kendisidir. İşte bu bakış Hâmid'i şiir dehâsı Hafız ile bir ateşböceğini aynı sıklette görür hâle getirebilmektedir:

"Yok sanmayalım havza-i Kudret'te müsâvât;
Bir kuvvete tâbi bütün ahyâ ile emvât.
Yok şüphe bunun tüyleri ürperteceğinde:
Hâfız'da ne varsa o var ateşböceğinde!

...

Bir heyet-i vahdet, yine bir neş'et ü ric'at;
Hem sâni' hem masnû' bu hem mâye-i san'at."[43]

Böylece bütün uçlar O'nda birleşip yine O'nda düğümlenmektedir. Hayret vadisinden şüphe vadisine yahut imanın emniyeti durağından, aşkın huzursuz/kararsız mekânına çekilebilecek bir hatta Hâmid'in panteist algısı belirir. Belki de bütün bu olanlar bir rüyadan, hatta O'nun rüyasından ibarettir:

"Rüya deriz cihâna, hakikat değil bu da;
Rüyada olsa elbet o rüyası Hâlık'ın!"[44]

c. Vedûd-Rahîm-Halîm İsimleri Paralelinde Allah Fikri

"... Rüyada bana hâtifâne bir sadâ ile "Allah geliyor!" dediler. Şaşırmış ne tarafa bakacağımı bilmiyordum. Bir de gördüm ki uzak ufuktan bütün yıldızlar nihayetsiz bir şelâle hâlinde yukarıdan aşağıya meçhûl bir cihetle akmaya başladı! Uyandım ve kendime dedim ki "Ey muabbir! Sâni' ile masnû' bir! İşte vahdet-i vücûd! Acaba dünyada göremediğim hakikati rüyada mı görmüş oluyordum?"[45] diyerek rüyasını heyecanla aktaran Hâmid, iler-

42 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Bunlar O'dur)*, s. 176.
43 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (İlhan)*, s. 57.
44 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Hakan)*, s. 407.
45 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 392.

leyen satırlarda Allah için ibadetin bir anlamı olmadığını ve zaten Allah'ın böyle bir ihtiyaç da duymadığını belirterek, R. Mahmud Ekrem'in *her nefesin bir ibadet* oluşuyla ilgili deyişini bize hatırlatır.

Allah'ın *Vedûd*/En sevgili, *Rahîm*/En çok acıyan, *Şefi'*/En çok yardım eden[46] oluşunun, taat ve nüsük yani genel anlamıyla ibadât ile şükrâne bir şekilde karşılanması, Ehl-i Sünnet zaviyesinden pek tartışılacak bir şey değildir. İman asıldır fakat bu imanın pratik sonuçları olmalıdır. Kişinin itikadı, eyleminde parıldamalıdır ve bu eylemsellik hayatın doğal akışında iyi kalabilmek olmakla beraber, ritüellerle yani günlük değişmez ibadetlerle de daima desteklenmelidir. Bu bağlamda Hâmid, Osmanlı coğrafyasının genel akaidinin dışında bir seyir takip eder. Bu seyirde, yıldızlı gökyüzüne dalarak âteşîn bir âh çekmek ibadetin ta kendisidir. Denilebilir ki artık vicdan ile Allah'ın vahyi eşitlenerek,[47] insanı duygusal bir atmosfere iten bütün iç çekişler ve teşekkürler ibadetin bizzat kendisi olmaktadır.

Şükretmek ve hayretle âlemi seyr etmek zaten bir ibadet türü olarak bu coğrafyada benimsenmiş olsa da, günlük ibadetler bu şeylerle değiştirilebilir değildir. Hâmid ise bunların yerini değiştiren, daha doğrusu diğerini artık yok sayan kişidir. Artık ahlâkın çıtasını koyan şey/kuvve vahyin doğurttuğu kutsal metinlere bağlı mütevâtir ibadet formları değil; bizzat vicdanın kendi sesi olacaktır:

" ...
Yoksa kanun-ı Hudâ vicdandır
Bize feyyâz-ı kerîm-i Mutlak
Adl ile merhamet eyler ancak"[48]

---

46 *Vedûd*: Kullarını en fazla seven ve sevilmeye en layık olan.
Rahîm: Âhirette müminlere sonsuz ikram, lütuf ve ihsanda bulunan.
Halîm: Cezada acele etmeyen, yumuşak davranan. İsmail Kılınç, *Esmâü'l-Hüsnâ Hazinesi*, DM Kitap, İstanbul, 2009, s. 155, 29 ve 109.

47 Körler bile kendilerini görür; vicdanını görür, Allah'ını görür." Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 37.

48 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 75.

Vicdanlı bir insanın tehassüsü nasıl ki onu inandığı varlığa yaklaştırıyorsa, aynı zamanda ondan uzaklaşmasını da beraberinde getirebilir. Çünkü romantik bir algıyla hisleniş, uç/sıra dışı tepkilere gebedir. Amerika'da yargılanan ve haksız bir şekilde idam edildiğine inanılan *Madam Snyder*[49] *için Hâmid'in vicdanı şöyle söyler:*

"Âh ey ilâh, ey ilâh! Nerde senin kanunun?
Acep yeryüzündeki hâdisâtın, şuûnun,
seninle rabıtası kalmadı mı?. Sen, Hâlık,
bütün mahlukâtınla acep terk-i alâyık,
terk-i münâsebet mi ettin? Arzı büsbütün
arzîlere mi verdin? Nedir bu? Onlar bugün
nasıl oluyor da sen varken, sen dururken,
yeniden bir cinayet, bir ceza, ve yeniden
bir ölüm halk ederek, bir hâkimle bir mahkûm
bulup bir hükm-i idâm... Karakuşlardan me'şûm
ve zencilerden siyah bir hükm-i idam ile,
hükûmet ediyorlar!"[50]

O hâlde vicdan ve aklın ihata edebileceği ne vardır ki? Hâmid – neredeyse arayışı olan birçok insan gibi- inandığı varlığı türlü türlü düşler. Bazen âmir-i mücbir, bazen yıldızlar gibi parıldayan bir neşe, bazen umursamaz bir üst akıl... Bu bağlamda insanın eli kolu bağlanmaktadır. Belki de insanın elinin kolunun bağlı oluşu ve belirsizlikler Romantizm'in ana damarlarıdır:

"Etmeklik için Hudâ'yı iz'an,
İnsan ne demek, bilir mi insan?..
Mümkün mü o Kibriyâ-yı mutlak

---

49 "Bu Mrs. Snyder Amerikalı bir güzel kadın olup dostu Mr. Gray vasıtasıyla zenci Mr. Snyder'i öldürmüş olmakla itham ve binaenaleyh bundan bir hafta on gün mukaddem ikisi birden idam edilen Amerika ve Avrupa'da heyecân-ı azîm ihdâs ettiklerini ve hattâ Amerika kadınlarından yirmi beş hanım Mrs. Snyder'in yerine kendileri idam edilmeği teklif eyledikleri hâlde mahkemece kabul edilmemiş olması münfailâne teessürâtı mucib olarak cesethâne müdürünün bile teessüründen birkaç hafta gaybûbete mecbur olmuş olduğunu bütün ecânib gazeteleri ilan etmişlerdir." *S. F.*" Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç),* s. 302.

50 Tarhan, *a.g.e.*, s. 305.

Mahkûm-ı hayâl-i âdem olmak?..
Ne akl bilir onu, ne vicdan"[51]

Öyleyse Tanrısal eylem nasıl izah edilecektir vicdan tarafından? Hâmid için *Tıfl-ı ekber* olarak da tanımlanan mutlak varlık, bazen bütün şâşaa ve güzelliğiyle bir şelâle gibi gökten akıyorken; diğer taraftan bir masumun boynunun kırılışını sessizce seyretmektedir. Hâmid için bu karmaşık manzaranın tek açıklaması, yine Doğu yönünde bir kırılışla o sihirli *hikmet* kelimesi içerisinde yer alır:

"Oyun san, ister isen zulm san, adâlet san,
budur hakikat-i ahvâl... O hikmet-i Bârî"[52]

Bu med-cezirli hâllere rağmen, cûş u hurûşa gelen kalpler/dimağlar, çocuksu bir kızgınlığın, ateşli içlenişlerin, küskünlüklerin ardından, nasıl ki sevdiğinin yanına sığınırsa, Hâmid'in romantizminde de aynı izleri takip etmek mümkündür:

" ...
En bîkesiyim muvahhidînin
En alçağıyım bu sâfilînin?..
Kim olmalıdır cihanda, Yarab,
Ben olmaz isem senin karînin?."[53]

Böylece *en büyük ma'şûk*[54] kabul ettiği Allah'a, onun sonsuz kudretinin izlerine doğru zihni yol alır ve kul ile Yaratıcı arasında sulh ilan edilir:

"Ey matla'ı bir maktel olan ceyş-i zılâle
kan ağlatan evhâm u hayâlât-ı leyâle,
ezhâr u tuyûru edip elvân ile tezyîn,
elhân ile tenşit, pür ez-nâme vü nâle
ziynet veren onlarla saharî vü cibâle"[55]

51 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 64
52 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (İlhan)*, s. 47.
53 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 78.
54 *"Allah en büyük ma'şûktur."* Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Zeynep)*, s. 353.
55 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 155.

d. Pozitif İnanç Ekseninde Tanrı'nın İmkânı

İnanmamak için kısmen bir inanç taşımak lüzumu zihinsel bir çatallaşma yaratabilir. Öyleyse ne yapmalıdır insan? Pozitif dinin babası ve hocası A. Comte'un dediği gibi Tanrı'ya geçici hizmetlerinden ötürü teşekkür ederek yerine yeni bir Tanrı/insanlığı mı ikâme etmelidir? O vakit en başa dönmüş olmayacak mıdır insan? Tanrısızlığın tanrısallaşması kendisine imkân bulunca, eski Tanrılı adamın ve yeni şüphecinin fikirleri, bir *hiç* çukuruna doğru hızla yol alacaktır elbette: *"En büyük hiç! Hiç-i bî-payan!"*[56]

Bu büyük hiç algısı bir bakıma aklı tanrılaştıran yenidünya düzeninin, yine tanrı edindiği, o aklı yargılamasına da sahne olabilmektedir. Belki de bu karmaşanın yegâne sebebi aklın tek başına yetersiz kalışı ve Fazlur Rahman'ın deyimiyle perdeyi kaldıramamasıyla ilişkilidir. Perdeyi kaldıramayan akıl, ister istemez *tesadüf* kavramının belirsizliğine düşmektedir. Oysa yazara göre bu kavram, insanı, belirsizliğin aksine; inanmaya doğru süratle yol aldırması gereken bir kuvvedir. Çünkü Kur'ânî delillendirmeler salt mantık ve net ispatlar üzerinden değil; insanın bir perdeyi kaldırırcasına keşf etmesiyle direkt alakalıdır: "Kur'ân' a göre Allah'a iman, ama gerçek bir iman, tecrübe yolu ile elde edilen, fakat bağımlı olan tüm isbatlardan daha güçlü temeller üzerindedir; aslında onlardan çok daha kuvvetlidir. Çünkü bu koca kâinatın tamamen tesadüf eseri olduğunu söylemek çok daha az akılcı ve hatta akıl dışıdır. İşte bu yüzdendir ki, Kur'ân'ın insanları imana davet etmek ve düşünmelerini sağlamak için sık sık şu ifadeleri kullandığını görmekteyiz: "Tefekkür etmez misiniz?", "Düşünmez misiniz?"[57]

Hâmid bu meselenin çelişkilerini yaşayan bir insan olarak, bir taraftan Rabb'i bulan ve yorumlayan; diğer taraftan da onu anlamayan bir zihin olarak tabloda belirir:

"Uyar mı fikr ü hisâbım hisâb-ı Rahmân'a?

56 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turan)*, s. 182.
57 Fazlur Rahman, *Ana Konularıyla Kur'ân*, s. 41.

...
Veren sıfâtı dahi Kibriyâ'ya aklımdır.
...
Cevâb-ı acz gider dâim înden âna.
...
Hudâ denir o vücudun ki görmeyiz ânı
Büyüklüğün dahi yoktur hudûdu, pâyânı"[58]

İnanmak eylemi her ne kadar akılsallık içerse de, bu eylemin duygusal bir atmosfer içerisinde şekillendiği ve böyle bir evrende renklendiği muhakkaktır.[59] Hâmid'in dilinde bir merhamet, bir intikam ile anılabilen Allah fikri ve inancı da devamlı med-cezirler yaşar. Sanki duygusal ve rasyonel algı biteviye çatışmaktadır: "*... Ve ulûhiyet ki âdil fakat kahhâr, sabûr lâkin müntakîmdir.*"[60]; "*Fakat Allah hem halkeder hem mahveder. Ulûhiyeti mi taklit edeceğiz?*"[61] diyen Hâmid, başka bir parantez açar ve bu sefer de olup-biten şeyleri insanın eylemleriyle sınırlayıverir:

" ...
Unvanı Hâlık olmalı en başka müntehâb;
en doğru bir sıfat odur, elbet Hudâ için.
Diğer sıfatı kullanırız biz dua için,
tedhîş için, tedehhuş için, intikâm için
biz yapmışız bu işleri, olmuş olup biten"[62]

Buna göre insanın birikimidir, Tanrı fikrini yaratan; fakat görüyoruz ki Hâmid için tam da böyle değildir. Bu garip hâl sanıyoruz biraz da emprik/deneysel bilgiyle oluşturulan doğrular evreninin, biricik olarak kabul edilmesi karşısında, deney-

---

58 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 139.
59 Bu şekilleniş hakkında M. Eliade'nin yorumu dikkat çekicidir: " ... Modern insan sezgileriyle, herhangi kozmik bir gerçekliğin (yani kutsallığın) arkaik insanların zihniyetinde uyandırdığı zengin ayrıntıları ve armoniyi anlayamaz." Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lâle Arslan-Yayıma Haz. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 169.
60 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zü'l-cemâl)*, s. 158.
61 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 221.
62 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Hakan)*, s. 439.

sel olmaktan uzak; fakat ciddi bir anlamı ve kendi mantıksal dizgesinde tutarlılığı olan bilginin yol açtığı polemikle ilişkilidir. Tanrı vardır ve Tanrı yoktur iddialarını eşitleyen bu tez, anlaşılabilir-tutarlı lakin emprik olmayan bilgilerin/yargıların varlığını onarken, pratik hayat çerçevesinde bir anlam ifade etmeyen sembolik yahut romantik doğrulamaları da yadsıyabilmektedir. Bu noktada mesele biraz da ortada kalmaktadır.[63]

Elbette bu kıyaslayış o günün paradigmasıdır. 19. yy. henüz taşların tam oturmadığı yahut yeni taşların art arda keşfedildiği *kaotik* bir çağ olarak bilinir. Bu kaos, kalabalıklaşan ve gittikçe parıldayan –Paris ve Londra'daki şehir aydınlatmaları malumdur-[64] caddelerde uzunca seneler dolaşan fesli bir adam için daha sert darbelerle hissedilmektedir:

"Evet, bu şüphe, bu tereddüt ölüm gibi her yerde karşıma çıkıyor, gülüp dururken ağlamağa başlıyorum, dalmış giderken vurulmuş gibi düşüyorum. Rahîm olan, Kerîm olan Allah beni yine düştüğüm yerden kaldırıyor, kıl inceliğinde bir ümide sarılarak çıkıyorum. Ama nereye çıktığımı bilmiyorum!"[65]

Şurası var ki insanoğlunun gündelik psikolojileri ve yaşadığı asrın anlama biçimi, rengi, sertliği, yumuşaklığı, hele ki o insanoğlunun elleri bir şeyler karalıyorsa; Allah'ı, zamanı, ruhu, varoluşu ve ölümü her defasında farklı yorumlamasına sebep olmaktadır. Aklın sınırlarından dolayı mı yok denilir Tanrı için, zaten olmadığı için mi; insan kibrine mi yenik düşmektedir yahut her şeyin dibinde bir yokoluş korkusu ve travması mı vardır aslında? Bu pozitif din evrenini kurcalayan Hâmid'in dibinde ve bâlâsında, bu sorulardan daha çok ölümün sıcak ve kükreyişlerle gelen nefesi duyulmaktadır:

"Ma'nevî varlığına aklım ermeyen Hak'tan

---

63 Bu metafizik tartışma için bkz. Mehmet Aydın, *Din Felsefesi*, İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İzmir, 2002, s. 229-234.

64 Hâmid, Londra'nın ışıkları altında dolaşırken bu gerçeği kendine fısıldar: *"Fukaranın âhı o zalâm içinde Allah'a gidecek bir yol bulur; bu şâşaa içinde ise sönüp kayboluyor."* Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 34.

65 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 354.

korktuğum gibi, mutlak, biraz da mahvolmaktan
korkuyorum gariptir. Hem daha şimdiden ben
titriyorum galiba!"[66]

İnsanı titreten ölüm gerçeğine rağmen, Hâmid kendi döneminin pozitif bilim etkisinde gelişen aklı önceleyen yahut akıl-din çatışmasını kurgulayarak bir sınıfı seçmek zorundalığıyla *Tanrısız bir dünya seçmek* yerine; korkusunun ürettiği muğlak bir şeye, boşluğa, o koca hiçe döner yüzünü ve sanki bizi de o şeyden tiksinmeye[67] çağırır:

"İsbât-ı fenâ kılmada, ey Hâlık-ı zi-cûd,
bin nâire, bin mazleme, bin hâile mevcûd;
bin şekl ile --hiçlik-tir o etmekte teşekkül!
Pîşinde bunun bir siperim varsa: Tevekkül."[68]

Hâmid'in tevekkülü, esirgeyen ve bağışlayan Allah'a boyun eğmekten çok, bir şeyleri anlayamamanın, bir boşluk duygusunun, hiçe/sıfıra doğru evrilen-devrilen bir âlemin onda bıraktığı tortulara denk düşmektedir, diye düşünüyoruz:

"Bu sıfr nedir hisâb içinde?
Erkam ona inkılâb içinde.
Bir hîç-i zî-vücûd, yahut,
Bir kabrdir ıztırâb içinde"[69]

3. RUH: MADDÎ DÜNYANIN ACI ÇEKEN İKİZİ

Hâmid'de *ruh* meselesi mahzun ve şüpheli bir algının kontrolünde anlaşılır. Maddî dünyanın bütün zevklerini hasret-

---

66 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 311.
67 Eric Hoffer bu psikolojiyle alakalı ilginç bir yorum geliştirir: "Genellikle bir şeyi sevdiğimiz zaman, o şeyi bizimle beraber sevecek taraftarlar aramayız; aksine, sevdiğimiz şeyi seveni, rakip ve saldırgan olarak görürüz. Fakat bir şeyden nefret ettiğimiz zaman, aynı şeyden nefret eden taraftarları daima ararız." Eric Hoffer, *Kesin İnançlılar*, Çev. Erkıl Günur, İm Yayın Tasarım, İstanbul, 1995, s. 134.
68 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (İlhan)*, s. 55.
69 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 41.

le arzulayan şair için, kendi bedeninden ayrılan bir şeyin ne yaptığı pek mühim olmasa da, yine de zevklere açılabilecek kapıyı omuzlayabilecek bir nûru, şeffaf bir varlık huzmesini, geleneksel kodlar içerisinde kabul eder. Ruh kelimesinin farklı anlamları ve yine o anlamların değişik tezâhürleri söz konusudur. Arapça'da ruh kelimesi, Kur'an, İsa Peygamber ve Cebrail'i temsil amaçlı kullanılmıştır. Ayrıca tesniye/ikili olarak kullanıldığı vakitler (ruhânî), melâike ve cin taifesi kasdolunmaktadır.[70] E.Cebecioğlu, ruhun farklı kullanımlarını işaret ederek,[71] genel olarak ruhun üç noktada anlaşılabileceğini ifade etmiştir:

Mâ-bihi'l-hareke (Hareketin temeli): Maddenin karşısındaki, hareket ettirici kuvvet/enerjidir ki, bu ruhun en genel anlamı olarak ifade edilir.

Mâ-bihi'l-hayat (Hayatın temeli): Ruhun bitkisel hayatı tanımlayan vechesidir.

Mâ-bihi'l-idrâk (Algının/anlayışın temeli): Canlı hayatın zirveleştiği, akıl, ilim, irâde ve kelâm ile yükselen insânî özdür dense de bu şeyin kıyâmete kadar bir sır olarak kalacağı salık verilir.[72]

Aynı zamanda ölümsüz bir duygu ve tutku merkezi, adi nefs/ego olarak da tanımlanan ruh,[73] edebî dünyada farklı farklı anlaşılsa da, felsefî bir terim olarak kabaca, bölünemez bir töz, insan benliğini oluşturan zihnî, ahlâkî ve duygusal yetilerinin kaynağı olarak kabul edilir.[74] Hâmid, kendi kelâmî algılaması doğrultusunda eliyle tutabildiği, gözüyle seçebildiği

---

70 Mustafa b. Şemsettini'ş-Şehir bi'l-Ahterî, *Ahter-i Kebir*, Matbaa-i Ârif, İstanbul, 1321/1903, s. 455.

71 "Kâşânî, bunu mücerred (soyut) insan latifesi olarak tanımlar; el-Bennâcî ise ruhu 'histen daha latif bir cisim olup ona dokunulmaz; insanların büyük çoğunluğu onu anlamaz', diye tarif eder. İbn Ata, Allah'ın ruhu cesedlerden önce yarattığı kanaatindedir. Başka bir grup da ruhu, yoğun bir alandan ortaya çıkmış bir latife olarak değerlendirir. el-Kahtâbî, "Ruh, *Kün!*" zilleti altına girmemiştir; zira diridir"diyerek onun halk değil emr âlemine ait olduğuna işaret etmektedir." Cebecioğlu, *a.g.e.*, s. 522.

72 Cebecioğlu, *a.g.e.*, s. 522-523.

73 Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, s. 392.

74 Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, s. 346.

evreni gerçek kabul eder. Mesela Fatma Hanım'ın cesedinin soğuk gerçekliği karşsında, kendi sağ oluşunu tek gerçek olarak görür ve karısının hem ruh hem de beden olarak tamamen kaybolduğundan endişe duyar:

" ...
Ben sağken uçar mı öyle bir nûr?..
Olmaz.. Olamaz o bir zaman dûr!..
Kim der ki bu sırra mahrem oldum?.
Hayvan idim işte âdem oldum!...
Feryatlarım tehî imiş hep;
Ben yâr ile şimdi hem-dem oldum"[75]

Tezat o ki, bir şair olarak metafizik âlemi kulaçlaması icap etmektedir. Belki de birçoklarının da ifade ettiği üzere Hâmid'i bu gerginlik inşâ eder: "Hayatta olan ölüm diyorsun. Şüphe yok. Dünyada bir hakikat varsa o da memâttır. Bir takım hükemâ ise ölüm yoktur, hep ruhtur diyorlar."[76] Hâmid ulemânın bu fikrini yani ruhun daha çok bir kavram olarak anlaşılmasını kelâmî olarak şöyle çözer: Ölümsüzlük yalnızca Allah'a aittir ve Hâlık mahlûkuna sonsuzluk gücü sunmamakla beraber, onu hiç de etmeyecektir:

"Herşeyde bir inkılâbdır bu;
Ya rûh nedir, bekâ bulur o?..
...
Esrârına zâtı müştemildir.
...
Mahlûkunu hiç eder mi Hâlık?..."[77]

Hâmid, kelâmî algısının merkezine ölümün gerçekliğini koyarak rûh hakkında spekülatif bir söylem geliştirmişse de, başka başka mısralarda ve satırlarda birden rûhu, en asil gerçek, öz olarak ve direkt Allah ile ilişkilendirerek tanımlamıştır:

Ey yokluk içinde var olan Hak

---

75 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 116.
76 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 625.
77 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 60.

Rûhum sana olmasın mı mülhak?..
Bir zerre değil mi senden ol rûh?."[78]

Zaten fikrinin Doğu yönünde kırılması, bazen bir kabullenişin kapısını açarken bazen de ağır bir geleneğin tesirinde kalmakla beraber, geleneksel çizgiyi değiştirmemesiyle ilişkilendirilebilir. *Zerre-i zât-ı ulûhiyyet* olarak tanımladığı rûhun[79] içini bu sebeplerden olsa gerek, beka ile doldurur: "*Fakat rûh, lâ-yemûttur, pençe-i mevte düştüğü zamanda ölmez.*"[80]

Bu noktada mecâzî bir dille konuşacak olursak, insanın düştüğünde kaybolmayan, arkasında bıraktığı ölümsüz eseri bir bakıma ruhsal yanı (aklın doğruyu sezen kısmı) lâ-yemûte/ölümsüze doğru kıvrıldığı için zaman dışıdır. Yahut hakikaten ve zâhirî anlamda bedene bağlı bir varlık türü, organizmasını terk ederek sonsuza kanatlanmaktadır:

"Ruhlar! derdi sâkit ü sâmit
Mütefekkir tuyûr-ı ukbâ ki
gârib-i kişver-i serâirdir;

bî-per ü bâl, dâimü't-tayerân."[81] O halde insan beden midir, ruh mudur sorusuna, Hâmid'in cevabı gecikmeden ve yine tezatlı bir biçimde gelir. Artık ruhun ölümsüzlüğü yahut öz oluşu değil; hayâl oluşu söz konusudur:

"Ruhum sana ben demiştim evvel:
-Olmuş n'ola hâlimiz muhavvel!...
Evvel dahi bir hayâl idin sen;
Zannetme ki bir hakîkatim ben."[82]

Şairin buradaki kargaşası, kavramların uçarı ve değişken dünyasıyla ilişkilendirilebilir. Bu zihinsel çekişmeler doğal olarak bir med-cezir yaratacaktır: "*Rûh-ı ebedîmin âşiyân-ı mâzisi olan bu kemikten kafa da şimdiden sonra hiçbir fikir ve hayâl bulu-*

---

78 Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Eşber)*, s 74.
79 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 109.
80 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-cemâl)*, s. 271.
81 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Vâlidem)*, s. 207.
82 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 92.

namaz; hiçbir akrep veya çıyan tağaddî edemez fakat yine bir ma'nâ-yı ulvînin makâmıdır."[83]

Ruh hakkındaki düşünüşler ve hayâller, Hâmid'in tiyatrolarının içerisinde önemli bir yekün tutar. Örneğin Rûhlar ve Arzîler isimli eserleri, kendilerinden menkûl olarak, tamamen ruhsal güçlerin boy gösterdiği fiktif eserlerdir ve bu yüksek dünyanın yani ruhlar âleminin meseleleriyle ilgilidirler. İşte bu ulvî rûhlar dünyasında, bütün dünyevî kavgalar bitmiş, gözden ve gönülden uzaklaşmıştır. Düşmanlıklar anlamını yitirmiş, illiyetler ve sahiplikler can vererek toprağa düşmüştür. Artık aşağıdakilerin önemsiz meseleleri insanın ayağına bağ olamayacaktır. Med-cezirler durulmuştur:

"Zî-rûh u bî-hayât, nebâtî vü ma'denî
Dünyada her ne varsa denîdir, evet denî!" [84]

Bu bağlamda, onun eserlerinde göze çarpan bir başka husus daha vardır ki, Hâmid bazen kendini tutamaz ve bu ulvî mekândan/rûhlar âleminden pılını pırtını toplayıp kaçmak ister. Önce bunu tartışmaya açar gibi yapar ve sonra aceleyle hükmünü verir: *"Ne demek, derece-i 'ulyâ-yı rûhâniyetten dereke-i süflâ-yı cismâniyete mi inmek istersiniz?"*[85]

Evet, Hâmid o süflî mekâna inmek ister. Çünkü rûh her ne kadar ulvî bir cevher olarak belirse de, onun maddî bir yönü, gidecek bir mekânı yoktur. Hâmid, kavgaların olmadığı bir yeri pek içine sindirememiştir:

"Bâki de olsa rûh, olamaz kat'â fürce-yâb
Eyler fezâ-yı nâ-mütenâhîde iğtiyâb."[86]

Anlıyoruz ki, o buraları çok sevmektedir. Bir de rûh kelimesinin farklı bir içerik olarak Fatma Hanım için kullanıldığını eklemek durumundayız. Makber şiirinde bunu defaatle dile getiren Hâmid, eşinin sonsuza gitmiş olduğunu söylerken,

---

83 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Finten)*, s. 252.
84 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Rûhlar)*, s. 262.
85 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Zeynep)*, s. 345.
86 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Tayflar Geçidi)*, s. 211.

cümlenin vurgusu *sonsuz*'da değil; *gitmek* eylemindedir. O bir taraftan Fatma Hanım'ı ararken diğer taraftan da rûh kavramıyla bir kavga verir:

"Ey rûh, tesettür etme benden;
Ey mevt, irâe-i vücûd et"[87]

Fakat ölüm şairin zihnine öyle sert çarpmaktadır ki, Hâmid bu duygunun kendisini teslim alacağını fark ederek, rûh ile kendine sonsuza bakan bir pencere açmak, bu âlemdeki sonluluğunu ehlîleştiren bir şey olarak onu sevmek ve ona inanmak ister. Yine de ölüm daima su yüzünde duran mantarsı gövdesiyle, Hâmid'in bütün zihinsel maceralarını, emniyet dolu iman vatanını parçalar. Fatma Hanım ise bu yokoluşu temsil eden bir *öz* olur:

"Ey rûh, ne söylesen cevâbın.
Etmez bu siyah fikri tezvîc
Kılmaz bu seri gubâr tetvîc
Ol kabre biraz daha inersem,
Nezdimde bütün cihân kalır pîç."[88]

Bu noktada ölüme yaklaştıkça, sonsuzluktan uzaklaşan Hâmid, sonluluk duygusuyla asla uzlaşabilecek bir karaktere sahip olmadığını da göstermiştir. Cebriyeci kader anlayışına yaklaştığı yerlerde, zamanın yok ediciliğini dile getirirken ve ölümün kesinliğinden/keskinliğinden yakınırken bu uzlaşmaz tavrı dikkat çeker. Dolayısıyla korkunç bir ayrılık acısı, duygusal evreninin bütün köşebaşlarını tutar:

"Rûhumda demek benim bu hicrân
Hicrânda demek o rûha bürhân
Sendense, denir ki, zerredir rûh,
Öyleyse ne lâyık öyle mecrûh"[89]

Genç kadınını yitirmek Hâmid'e acı ve korkunç bir ölüm fikrini buldurtmuştur ki, cihânı pîçleştirişinin kökeni sanıyo-

---

87 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 112.
88 Tarhan, *a.g.e.*, s. 130.
89 Tarhan, *a.g.e.*, s. 80.

ruz bu buluşa dayanır. Şairlerin tutkulu ve karamsar oluşları, belki de aşırı tutku ve bağlılıklarının doğal bir sonucudur. Sonsuzluktan hem bu kadar dem vurup, hem de sonlu hayata kusursuz bir bağlılık elbette ki kişiyi, bir sufi, mütevazı bir derviş yahut kesin inançlı[90] yapmak yerine; o kişiyi şüphelerin kol gezdiği karanlık düşünce ormanlarına götürecektir. Bu, gökten ve yerden, ulvî ve süflî hassaları kendinde toplayan insanın trajedisi olarak da düşünülebilir:

"Çıktım semevâta hâk-ber-ser
İndim semevât ile beraber"[91]

4. ÖLÜM

Bütün uğraşın ve eylem biçimlerinin sükûneti ya da her şeyi yarım bırakan bir acı, dirilişe kadar geçen zamansız-mekânsız aralık, Fatma Hanım'ı alıp götüren bir şey, bütün anlamı kuşatan bir algı olarak *ölüm* gerçeği, Hâmid'in metafiziksel dünyasının yaslandığı anakaradır. Bütün referanslarını ölümden alır ve denilebilir ki o tam bir *yokluk şairi*dir. Tezatlarla bunca oynamasının, şiirlerinde ve tiyatrolarında daima karanlık bir nokta bırakmasının, kendi içsel devinimindeki yarım kalma, yarım bırakmanın temelinde, sanki bir gün şüphesiz ve kesin olarak âşina olduğu şeyleri yarım bırakmak zorundalığını hissediş vardır.

"Bütün varlık biçimleri ve bütün potansiyeller –nefsler- ölümü tadacaktır" (Âl-i İmrân/158) ayeti iktizasınca anlamsal paradigmasını oluşturmuş bir medeniyetin içinden çıkan bu adam, iki anlamıyla da hakikaten medeniyetin içinden çıkmış ve karşı medeniyetten de renkler/tatlar biriktirmiştir. Şimdi onun için ölümü yorumlamak daha zor ve sanrılı bir süreçtir. Fakat ölüm

---

90 Kesin inançlılar hakkında Eric Hoffer'ın ilginç bir saptaması bu bağlamda anılabilir: "... Geçmişi ve geleceği hayâlinde iyice canlandırmış olan kesin inançlı kişi, kendisini, geriye ve ileriye doğru sonsuz uzayan bir şeyin parçası olarak görür-sonsuzluğa giden bir parça. *Şimdi*nin dolayısıyla kendi hayatının, elden gitmesi onda önemsizleşir." Hoffer, *a.g.e.*, s. 109.
91 Tarhan, *a.g.e.*, s. 85.

kavramı Doğu yönünde kırılış yaptığında, bu acı şey bile insana huzur ve emniyet telkin etmeye başlar. Çünkü ölüm çizgisel bir dünyanın çakıldığı beton bir zemin olarak değil; bir alan geçişliliği, bir bekleyiş, diriliş öncesi metafizik bir nefeslenme olarak düşünülmektedir. Neredeyse bütün bir Doğu geleneği ölümle barışmak zorunda olduğunun bilincindedir. Hatta öyle ki *ölmeden önce ölmek* fikri bu medeniyetin harcında vardır. Elbette ki bu işin sözel kısmıdır, meselenin retoriğidir; fakat tecrübeye dönük âlem ve maddî gerçeklik bu sözel hikâyenin ferahlatıcılığını her zaman kişiye hissettirmeyebilir. Bu şey de insanî bir durum olarak kabul edilmelidir.

İşte Hâmid mezkûr gerçekliği kabullenme sürecinde sorunlar yaşar. Bazen ölümü bir dönemeç, hemen evine varacağı son bir köşe başı, bir nefeslenme alanı olarak algılarken, bazen de bir yokluk tuzağı ve sancısı olarak tanımlar ve o bildik resmine döner: Kutup direkleri arasına gergin bir tel çeker ve tezatlarıyla konuşmaya başlar. *Üçüncü bir yol* arar gibidir. Daha temiz ve on ikiden vuran bir söyleyiş yahut anlayışın peşinde olduğu kanaatini okuyucu da uyandırır. Ne var ki bu arayış, bu süreç kesintiye uğrar ve o *üçüncü yol* bir türlü gözükmez.

Eğer ölüm bir dönemeçse her şeye katlanmaya değer ve tevekkülün bu bağlamda bir anlamı vardır. Fatma Hanım görülecektir, Lüsyen koklanacaktır. Sezaî'yle dertleşilecek, Nasuhî Bey'in eli öpülecektir bir defa daha. Belki mukaffâ hedefine varacaktır, *üçüncü bir yol* tam olarak ortaya konacaktır. Fakat eğer bir geri dönüş yoksa konuşmak yersizdir. Bütün bir itaat ve isyanın birbirinden ayrılır yeri kalmayacaktır. Hâmid kendi kuyusunu elleriyle kazar ve o kuyuda yorumunu geliştirir. Zaten insan bir anlamda Hâmid'in zihinsel atmosferinde kendi kendini tüketen bir şey[92] ya da kendisi ve kendisinin dışındakilerle cedelleşen bir acayip varlıktır.[93]

---

92 "Denilebilir ki herkes bir suretle kendini itlâf etmenin yolunu aramakla meşguldür." *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 390.

93 *"Denir vahşilik, insaniyyete mahsus, o bir ihsân;*
eğer tek kalsa bî-şek kendisiyle ceng eder insan." Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turhan)*, s. 168.

a. Bir Kıskaç Olarak Ölüm

En sert bir hakikat, eşitsizlik/benzemezlik üzerine inşâ olunan âlemin dünyevî bağlamda sıfırlayıcısı, bütün dönemeçleri kısırlaştıran ve bütün yolları kendisine çıkaran acı bir şey olarak ölüm, Hâmid'in ana meselesi olmuştur. Ölüm tek başına ve hilesizce tam burada dururken, şaire göre kumpasını o denli ustaca kurar ki, insan onu yok sayarak, küçümseyerek, ona vâizâne yaklaşarak, bilimsel sonuçlar/yargılar çıkararak ya da korkmuyormuşcasına efelenerek onunla yüzleşse dahi şu değişmeyecektir: Bu yapılanlar hep hayat denilen canlı çerçevede olup bitmektedir. Ölüm geldiğinde artık yorum yapmanın pek de mahiyeti ve önemi yoktur. Hâmid de bu keskin hakikati iyi bilir ve neredeyse eserleri bu gerçeği hiç unutturmamak, daha doğrusu insanın yüzüne çarpmak için kaleme alınmış gibidir. Kahramanlar ölür, öldürülür, intihar eder, cinayet işler ve Fatma Hanım için yazdığı eser tam bir ölüm çağrısı mahiyetindeki Makber'dir. Neresinden bakılırsa bakılsın, ölüm fikri kelimenin tam anlamıyla Hâmid'i mahveden bir şey olarak belirir:

> *"Nedir itaat u isyan, itaat u isyan!*
> *Esip duran bu havalar nedir? Bütün hezeyân,*
> *Başımda dönmede bin türlü ra'd u berk-ı hayat;*
> *Ki bir de sâıka var içlerinde: Fikr-i memât!"*[94]

Ölüm fikri insanoğlunun en temel meselesi olarak daim içimizde yaşasa da, hayata odaklanmamız o nisbette güçlü olduğundan ilâhî bir denge kurulur. Özellikle mümin için ölüm, yalnızca asıl olarak kabul edilen âleme/Âhiret yurduna dönüşün bir merhalesidir ve mutlak bir karanlığı yüklenmez.[95] Bütün mezar taşları kimin bekâyı elinde tuttuğunu zaten söylemektedir. Hâmid böyle bir inanç kültürünün sarmaladığı yer-

---

94 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Yabancı Dostlar)*, s. 389.

95 Ölümün karanlık yüklenmeyişi elbette Âhiret anlayışıyla direkt ilişkilidir. Bu noktada A. Hamdi Tanpınar'ın yorumunu zikretmek yerinde olacaktır: "... Denilebilir ki onun Âhiret'i, Hugo'nunki gibi cehennemsizdir." Tanpınar, *a.g.e.*, s. 270.

de doğmuştur. Fakat Hâmid buraları, yaşayakaldığı yeri çok sevmektedir. Diğer taraftan da sonsuzluğu özlediği de bir vakadır. Böylece bir tereddüd doğar[96] ve bu tereddüdün altında hep bir hüzün görülür:

"Karanlık bir beyazlık ki benzerdi mezâre
Olur mu mâzisi güyâ o emvâtın nümâyân
Çıkardı selvilikten bulutla pâre pâre
‹‹Nedir Yârabbi›› derdim ‹‹niçin solmuş çiçekler››"[97]

Solan çiçekler ve Hâmid'in gün geçtikçe sararan/çizilen yüzü koca bir vaiz olarak ona göz kırpsa da, o bir türlü ölümle uzlaşma yoluna gitmek istemez. Çünkü o yakıcı şey, şair olanı-olmayanı eşitleyen ve hayatın bütün lezzetlerini acımasızca yiyip bitiren bir gerçekliktir:

"- Bütün lezâizi olmaz mı ya ölüm hâdim?
- Bütün kabâyihi etmez mi ya ölüm mestûr?" [98]

Ölümün bu örtücü/eşitleyici yönü Hâmid'in kişisel ahlâkını belirleyen bir şey olarak kabul edilebilir. Mademki toprak örtecektir ve sıfırlayacaktır bizi, öyleyse insan neden kendini durdurmalıdır? Günah yahut zevk tercihi elbette Hâmid için tutulması gereken yollardır. Bu yolun sonunda ise bir pişmanlık ve inandığı Rab önünde af dileyişler görülür. Böyle bile olsa bu yaptığı şey de, ölüm tarafından örtülecektir. Bir bakıma bu algı, en hoş şeyin en nâhoşla kardeş olduğu garip bir resmi çizer:

"Bir şey görürüm mezâra benzer,
Baktıkça alır, o yâra benzer"[99]

Fatma Hanım'ın kabri ile siması, Hâmid'in zihinsel haritasında birleşir ve bu resim gittikçe kâbusa döner. Toprak so-

---

96 Bu tereddüd R. Tevfik'e göre toplumdan bir ayrılışı simgeler: "... Binâenaleyh kitle-i âvâmın tevekkülü, -bilâ tereddüd ve bilâ muhâkeme- irâdetullaha tevdi-i nefs ile arz-ı teslimiyet etmekten ibârettir. Zaten tevekkül Allah'ı ale'l-ıtlâk vekil edinmektedir. Hâlbuki Hâmid'in bütün ıztırâbât-ı vicdâniyesi bu mühim meselede (burada ölüm kastediliyor, y.n.) türlü türlü tereddüdlere düşüp düşüp kurtulamamasından ileri geliyor." Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 215.

97 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Bunlar O'dur)*, s. 152.

98 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turan)*, s. 129.

99 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 39.

ğuktur, karanlıktır, etlerin lime lime olacağı gerçeği ve toprak, Hâmid'in zihninde öyle bir birleşir ki onları ayırmak pek mümkün olmaz. İşte bu birleşim şairi, hayatı ve şimdiyi merkezine alan bir algılama biçimine yönlendirmiştir. Oğlunun, Fatma Hanım'ın ölümü acı ve soğuktur ve bunların süratle unutulması gerekmektedir. Çünkü artık onlar toprağın altında başkalaşmaktadır:

"Bîrut'ta kumlara defnettiğim o gonce-femin
Bitip dudakları meydana çıktı dendânı..."[100]

Doğu yönünde sonsuza doğru kıvrılan metafizik kavramlar görüyorken, ölüm konusunda daha sert bir gerçekliğin zeminine oturtulmuş bir şeyleri fark ederiz. Ölümün felsefesi hayli ağır ve uzundur. Bu felsefesi zorlu, büyük manyetizma, bütün ırkları kendi hakkında konuşturmuştur. Bu bağlamda Japonların meşhur bir atasözü Hâmid'in hayat görüşünü yansıtır niteliktedir: *Setsu na-shõ metsu* (Her şey, daha belirdiği anda yok olur).[101] Öyleyse burada *olan* şeye –Heiddeger'in deyişiyle *Dasein*- sahip çıkılmalıdır.[102]

Mevlana'nın deyimiyle, kesenin bomboş ve kişinin yorgun argın eve döndüğü karaltı ve Hz. Muhammed'in ifadesiyle ağzın tadını kaçıran bir gerçeklik olarak hakikaten o hep buradadır. Tasavvufî bağlamda ölümü düğün gecesi olarak tanımlamak mümkün olduğu gibi, felsefî bir duruşla ve Stoacı bir kadercilikle olağan yahut Diojenvâri bir açıyla, bu şeyin düşünülmesini anlamsız bulanlar da vardır. Şurası inkâr edilemez ki bu kelime yani ölüm, tâ oluncaya kadar pek gerçekçi durmamaktadır ve olduğunda ister Doğu isterse Batı yönündeki

---

100 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 140.

101 Graham Parkes, "Ölüm ve Ayrılma", *Ölüm ve Felsefe*, Çev. Nur Küçük, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006, s 168.

102 Heidegger ölümün metafiziği hakkında nadir yazan düşünürlerden biridir ve ölümün gerçekliğiyle ilgili şöyle bir yorum geliştirmiştir: "Tutunacak bir şey kalmaz... Korku, hiçliği açığa serer. Korku içinde havada asılı kalırız. Yalnızca arı orada-olan/Dasein tutunacak hiçbir şeyin olmadığı bu asılı kalmanın sallantısında hâlâ oradadır. (...) Orada olmanın anlamı şudur: Kendini yokluğun içine bırakmış olmak." Graham Parkes, "a.g.m.", s. 184.

kırılışlar olsun, kelimelerin dünyası anlamını yitirmektedir. Bu tam da müphem bir kıskacı andırmaktadır:

"Makber bütün dünyaya açık bir hakîkat;
Haneviyyet ise meçhûl bir sırr-ı hilkat
Ki bilinmezse de inkâr da olunamaz."[103]

Bu hâl bir iman selâmetinden çok Agnostisizm'in sisli vadisinde yaşanan bir şeydir. Bu müphem ve ikircikli gidişâtın seyri durdurulamaz olmakla beraber, hayat da cazibesini korumaya devam etmektedir. Hâmid, korktuğu şey tarafından hayata doğru sertçe fırlatılır. Belki de Hâmid, bütün ölümlüler kadar bu anafora girip çıkmaktadır. Hayatın mutlak bir yokluk değil; tahavvül-teselsül[104] yoluyla, ya da bugünkü dilsel kodlamayla madde-enerji dönüşümüyle devamı sağlanan bir şey olduğu ifade edilmiştir. Toprağa dönme fikri defaatle Hâmid'i perçeminden yakalayıp sürüklese de, son tahlilde Doğu yönünde bir kırılış göze çarpar. Bütün şüpheler, karanlık ve aydınlık düşünceler, ilk kaynağa, yeter-sebep fikrine, *O*'na rücû eder. Bütün bu şeyler Hâmid için O'nun hareket tarzını yansıtmaktadır:

"Yıkılan şeyleri yapıp bozan
Yapılan şeyleri yıkan mimar..."[105]

b. Bir Yokluk Tuzağı ve Sıfırlayıcı Olarak Ölüm

" ...
Ya murâdullâh nedir îcâddan?.
Halkedip insanları, hayvanları,
Sonra mahvetmek ne sırdır anları?..."[106]

103 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 182.
104 Bu görüşü Hâmid de destekler: *"Hayat fena bulmaz; tahavvül, teselsül eder."* Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 214.
105 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 140.
106 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 102.

Hâmid, böyle diyerek, kanaatimizce ölüm kavramı yerine, imanını ve sanıyoruz aslında iman ettiği varlığın eylem biçimini sorgulamaktadır: *"Niçin, niçin öleyim? Ben niçin helâk olayım?"*[107] İnandığı varlığın yaptıklarını beğenmez ama hala O'na inanır. Bu bir adalet sorgusudur: *"... Zira ölüm bir bakarkördür. Mücrim, masum, güzel, çirkin... tefrik etmeden vurur."*[108]

Ölümün bu sıfırlayıcı tarafı, fena hâlde Hâmid'in canını yakmaktadır. "Ölüm herkesi aynı seviyeye, yani hiçliğe getirmiştir"[109] der. Hâmid'in canını yakan ve onu yeniden inşâ eden bu yokluk sancısının, bunca güçlü olmasının nedeni sanıyoruz, şairin kendi gerçeğinin merkezi olarak ‹‹*biyolojik-maddî*›› varlığını görmesiyle ilgilidir:

"... Öleceksin. Sen mutlaka öleceksin. Ölüm... Âdeta ölüm! Öleceğim ha? Toz toprak mı olacağım? Ben... Âdeta ben... Âdeta toprak! Yaşayıp dururken yok olmak... Çürüyüp kokmak!"[110] Bu yüzden olmalıdır ki kendine ebediyeti soran şair, cevap olarak yalnızca ‹‹*toprak*›› der:

"Mevcûd-ı manevî mi? Hayır. Vâcibü's-sücûd;
Mânen de maddeten de benim mâlik-i vücûd!"[111]

Toprak gerçeğini fark ediş, şair için tam bir azap makinesi hâline gelir. Hâmid kendisi için yattığı yerden göklere dalan fakat toprağa bağımlı bir varlık imajı çizer: "Ne kadar mahcup ve nâdimim... kendimi mahbus zannediyorum. Hâlimle âmâlim mezar kovuğundan semevâta bakmak!"[112] Böylece dehşetli bir zevkalış yerini boğaz tıkanmalarına terk eder: " ... Ukdem zâil oldu. Zaten oradaki mezarların her biri bir kuyudur ki insan, içinde kendini görür. Mazisini, istikbâlini görür." [113] Bu neresinden bakılırsa bakılsın bir mağlubiyettir: " ... Şâhikanız ne kadar itilâ ederse etsin yine ölümün fevkıne çıkmış olmazsınız."[114]

---

107 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I (İçli Kız)*, s. 175.
108 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 384.
109 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI*, s. 15.
110 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I (İçli Kız)*, s. 132.
111 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Tayflar Geçidi)*, s. 200.
112 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 293.
113 *A.g.e.*, s. 577.
114 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Finten)*, s. 179.

Hâmid için dervişâne bir sabır, zafiyet demektir. Bir tarikata gönül verip, sükûnetle başını eğmek, onun için ihtimal dışıdır. Üstelik 19. yy.'ın zihinsel ve teknolojik ortamı önceki asra binaen hızla farklılaşmaktadır. Batı'nın şehirleri aydınlanmakta ve ağır gövdeli lokomotifler çoğalmaktadır. Şehirler ve algılar değişmekte fakat insanlar ölmeye devam etmektedir.[115] Hâmid, Allah deyip şöyle bir ferahlansa da, çoğu kere yalnızca korkar ve bu konuda kesin bir hüküm verir:

" ... Bütün ümitler hebâ,
bütün ibadetler heder! Bence en elîm,
en cahimî ve en mevtâî hayat, teslim
ederim; ademden fena değil. Âdemden
evlâdır!"[116]

Hâmid'in mezkûr imajına dönecek olursak, kuyu ile semâvât, toprak ile gökler arasında bir zihinsel tasarlama, tam da ona göre biçilmiş kaftandır. Reddediş-iman ediş arasında yeni bir yorum tasarlamak... Tasarlar gibi olmak! Bu gidiş-gelişler yani kuyu ile semâvât arasında bocalayışlarda, kuyu göklerin itilasına oranla daha göze batar olduğundan, ön plâna çıkar:

"Dönse âlihlerle her yer mahşere
Bence kâfidir şu tenha makbere.
Bir sükûnetmiş o pek bî-meymenet;
Sırrını dehşetle duydum âkıbet!
Zîr u bâlâ izdihâm-âmiz olup,
Târmâr olsun kıyâmet-hîz olup,
Burçlar yağsın İlahî, dâimî
Anmayım tâ ol sükût-ı muzlimi!..
Tâ o günden samta kinim var benim,
Tâ o günden nâle-cû-yı şîvenim!
Tâ o günden düşmen oldu câna ten;
Tâ o günden düşmen oldum mevte ben!

115 "Ölümün elinde bir takım oyuncaklarız ki her gün bir tarafımız kırılır." *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 603.
116 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 236-237.

Tâ o günden yâr olmuş hâtır-güzâr,
Bi't-tesâdüf nerde görsem bir mezar![117]

Ölüm karşısında takatsiz kalan Hâmid, tam da bu sebeple ölümden nefret eder. Çünkü hayatta kalmak Hâmid için güçlü olmaktır. Bütün anlamlarıyla güçlü ve diri olmak! Bu dirilik bir vakit sonra elden gideceği için, hayatın kendisi de eksilmekten, güçsüzleşmekten payını alır: "Her gün bir parça ölmenin adına hayat diyoruz... İnsanın öldüğüne değil; yaşadığına taaccüb edilmelidir."[118]

Peki, Hâmid güçlü olmayı sevdiği hayata nasıl tutunacaktır? Sanıyoruz bu sırrı Fatma Hanım'dan öğrenir. İlk karısının gencecik varlığını bırakıp gidişi, şairi ölüm hususunda daha dikkatli bir hâlete sokmuştur. Şu kesinleşmiştir: Fatma ölmüştür, baba zaten yoktur, ağabey düşer, anne gözlerini yumar ve oğlu Hüseyin toprağa karışır. Bu sebeple Hâmid, kendini ölüme karşı duyarsızlaştırmak ister. Bu duyarsızlaştırma, kanaatimizce mağlubiyetin bir ifşâsıdır. Aslolan korkudur ve korku enikonu güçlü bir duygudur:

" ...
Ölüm deyince ölür fâniyân haşyetten
Fünûn, zünûn demedir; hikmetin adı hayret,
Sonunda çünkü o mânâ çıkar bu sûretten"[119]

İşte tam da bu kırılış noktası mühimdir. Hâmid, bütün olguyu, şüphelere teslim eder. Neredeyse bütün sonluları tir tir titreten ölümün gölgesinde bütün bilgisizlikleri ve hatta bilgelikleri unutur;[120] şüphe duymayacağı bir mana arar. Aslında potansiyelinde olanı konuşturmak ister. M. Esed'in ifadesiyle, "Bize ölümden sonraki hayata inanmayı öğreten felsefeciler ve peygamberler değildir; onların bütün yaptığı, insanlık kadar

117 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 197.
118 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 394.
119 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 141.
120 *"Bulur içimdeki hâlette intihâ şi'rim,*
İçim ki seng-i musallâ mıdır, nedir, bilmem" Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 116.

eski fıtrî bir kavrayışa biçim ve manevî içerik kazandırmak"[121] yargısı hattınca ilerler. Suretin dâima değişkenlik içerdiğini fark eder. Bir Doğulu olarak manaya karşı meraklanır. Bütün çağ Batı doğrultusunda hizalansa da, o bir şair olarak *öte*ler, yani bir yanıyla meçhul; diğer yanıyla da ilâhî/göksel olan hakikat kapısını aralamak ister. Bu perdeyi aralamak arzusu, evrensel bir insan hassası olarak kabul edilebilir. Ayrıca Hâmid bir Doğulu olarak, yine de bilir ki, mana yine aşktadır: "*Mevt yokluksa, aşk varlıktır.*"[122]

5. ÂHİRET İNANCI: SONSUZLUK YORUMU

Allah'a iman etmenin doğal ve zorunlu bir sonucu olan *Âhiret*, kelime anlamı itibariyle, evvelin mukabili ve âhirin müennesi olup, Kur'ân'ı Kerîm'de yüz on yerde geçmektedir. Son gün, son ikamet mahalli, ikinci yaratılış, son hilkat gibi anlamsal içeriğiyle gerçekten zengin olan bu kavram, dünyanın devamı olduğu –yani kötülük ve iyiliğin tartıya gelmesi bağlamında- konusunda insanlık için bir ışık olmuştur. İptidaî kavimlerden günümüze Tanrı'nın varlığını kabul eden her birey için, ölümden sonraki hesap ve sonsuz hayat olmazsa olmaz, yeri dolmaz bir gerçekliktir. Öyleyse, son sözü söyleyecek tek varlık, mutlak manasıyla Allah olmalıdır. Bu bağlamda orası, "Âhiret yurduna gelince, asıl hayat ve sükûn oradadır" (el-Ankebût 29/64) ayeti gereğince, beklentilerin ve suallerin net cevaplarını barındıran, hakikî son mekândır.[123]

Hâmid için bu son yurt/Âhiret, hakikaten çetrefilli bir mesele olarak anlaşılır. Gerek ruh ve beden ayrımından başlayarak, ölümsüzlük meselesinin zorunluluk tabanında değerlendirilişi, gerekse bilimsel materyalizmin sosyolojik yahut kültürel bir nesne olarak, insan ırkının devamlılığını merke-

---

121 Esed, *Mekke'ye Giden Yol*, s. 65.
122 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s.161.
123 Kavram hakkında geniş bilgi için bkz. Bekir Topaloğlu, "Âhiret", *DİA*, İstanbul, 1988, I/543-548.

ze koyarak ürettiği bir sonsuzluk döngüsü olarak anlaşılması olsun, şairin karşısına karmaşık bir anlam örgüsü ve daha da garibi pratik bilgiyle sınanamayacak birçok soru çıkar. O bir insan beklentisi midir? İnsanın kendi yüceltisi, kendisini yüceltmesi midir? Ölüm korkusunun doğal ve romantik bir sonucu mudur? İnsanlık tarafından bu şey hep mi düşünülmüştür? Fıtratın doğasından mı yoksa algısı derinleşen zihnin yeniden inşâsından mı doğmaktadır? Dingin bir hakikat midir yoksa tam da kavrayamadığı Yaradanla bir olmak arzusu mudur? Yaratıcı ile bir olunmasa ne kaybedilecektir? İnsanın sonradan aldıkları, önce kaybettiklerini geri verebilecek midir? Bu soruların sonu nereye çıkacaktır? Bir son var mıdır? Sonsuzluk nedir? gibi soruların Hâmid'in zihnini bu bağlamda istilâ ettiğini düşünüyoruz.

Şairin kafasını kurcalayan şey, yani Âhiret'in varlığı, Doğu yönünde bir kırılışla tabandaki yerini alır. Kaldı ki Hâmid, yetiştiği kültür itibariyle, zerre kadar iyilik ve kötülüğün karşılığını göreceği bir Âhiret algısıyla beraber yürümeye de meyyaldir: "... Kur'ân'ın âhiret anlayışını temel olarak belirleyen görüş, her insanın yaptığı işlerin müthiş ve daha önce hiç hissetmediği bir şekilde şuurunun vardırılacağı bir ânın, 'Saatin' (es-sâa') geleceğidir. Bu durumda insan artık kesin olarak yaptıklarını, yapmadıklarını ve hatalarını karşısında bulup onlar hakkında bir karar verilmesini, bunların bir "zorunlu" neticesi olarak kabul edecektir."[124] Bununla beraber takdir edilecektir ki, günahkâr psikolojisiyle, veremli bir Romantizm'i birbirine mezcedebilen Hâmid için, hesap vermek ağır bir meseledir:

> *"Açıl ey bâb-ı cehennem, feth ol;*
> *Görmeden hâlimi âlem, feth ol!..."*[125]

Bir *neş'et-i sâniye/ikinci doğuşla* diriltilecek olan insan, ölümünden sonra bir defa daha varlık kazandırılarak, geçmiş ve derinlere gömülmüş yaşantısı doğrultusunda sorgulanarak,

---

124 Fazlur Rahman, *a.g.e.*, s. 167.
125 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 61.

sorgunun artı ve eksi yönündeki sonuçları bağlamında Kur'ânî bilginin vaz' ettiği kesintisiz *–huld-* hayata yerleştirilececktir:

"Rûz-ı mahşer sonu Hak!... İşte o Hak,
Beni senden soracaktır mutlak!..."[126]

Bu algı, temel ve evrensel bir soruyu çağrıştırmaktadır. "Mademki bu dünyada her şey, tam olarak karşılığını bulamıyor, iyi insan sıkıntı içinde, kötü ise ferah içinde yaşayabiliyor ve adaleti sağlamak için de töreler, kanunlar vs. kâfi gelmiyor; adaletin tam olarak tecelli edeceği bir dünyanın var olması gerekmez mi? Kötünün tekdir, iyinin ise takdir edileceği bir dünya yoksa ahlâkî olgunluk için harcanan o kadar emek, ortaya konan o kadar çaba abes olmaz mı? Mademki âdil bir Tanrı vardır, o hâlde adâletin tam olarak tecelli edeceği dünyanın da olması gerekir."[127]

Bu çift yüzlü siluet çerçevesinde düşündüğümüzde, Hâmid, biraz da sevdiklerinin geri dönmemesi yüzünden yorgundur. Bu zorlu gerçek yüzünden, sonsuzluk ülküsü ve inancı, Hâmid'in zihninde mecburen, salt bir iman esası olarak daima varlığını sürdürmüştür. Bu gelinen noktada inanılan Rabb'ın kudretine boyun eğilir. Çünkü bu güç karşısında tutunmak mümkün değildir. Fakat iktidar ve gücü merkeze koyan bir inanç algısı, bir taraftan da inanan ve inanılan arasında bir uçurumu[128] büyütebilmek riskini taşımaktadır:

"Varlıktı senin cihânda şânın,
Gülmekti sezâ-yı hüsn ü ânın.

...

İndikçe ben, itilâ eder o,
Aczimle büyür, gider bu kudret"[129] Kudret merkezinde tanımladığı Rabb'ine sığınan Hâmid'in bütün

---

126 Tarhan, *a.g.e.*, s. 71.
127 Aydın, *a.g.e.*, s. 245.
128 İnsanın inandığı varlığı güçle açıklamasıyla bağlantılı olarak Feurbach'ın «*dinî yabancılaşma*» dediği şey zikredilebilir. Ona göre insanoğlu yalnızca putları önüne koyup onlara taparak gerçeğe değil; Tanrısını salt güce indirgeyerek kendine de yabancılaşır. Ludwig Feurbach, *Geleceğin Felsefesinin İlkeleri*, Çev. Oğuz Özügül, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 93.
129 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 107.

sonsuzluk yorumları, kısır bir korkuyla yüzleşir. Bütün kapılar o zulmet şehrine açılır:

"Eğer varsa zulmette bir reng ü bû;
gubâr-ı reh-i ahiret işte bu."[130]

Kudret ve ölüm arasında salınan bir zekânın diriliş gerçeği, doğal olarak ruhsal olmaktan çok bedensel bir meseledir. Zaten onun ruh yahut ölümsüz cevherlerle tam bir meselesi yoktur. O bir şairdir, yaşadığı şeyleri çok sever ve onları bırakmak istemez:

"Can ile ten vücûd-ı tev'emdir;
Yekdiğerden cüdâ vücûd olmaz"[131]

Göçüp gidenlerin hiç ses vermeyişi, bunca şüphenin kol gezdiği diriliş meselesinde, göklerin yarılıp da *"elbette vardır"* demeyişi, ötelerden bir türlü kulağına çalınmayan ses, Hâmid'i zora sokar. Aydınlanma ve Pozitivizm merkezli bir yürüyüşte zaten ikinci bir hayat meselesi rafa kaldırılmıştır. Batı'nın bu karamsar ve kendinden emin yargısı, Romantizm eşliğinde yumuşatılsa bile, diriliş daha çok beden üzerinden; yani haz merkezli yorumlanmaktadır. Batı dünyasında âyetlerin literal yorumları/kutsal metinler, nasıl ki Protestanlık izleğinde Evanjelist bir teolojiyle beraber, hayatın modern çizgisine eş bir yürüyüş tutturmak istiyorsa,[132] Doğu geleneğinde de bazı kereler

---

130 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turan)*, s. 177.

131 Tarhan, *a.g.e.*, s. 181.

132 Tarihsel bağlamda 17. yy.'a kadar uzanan Evanjelizm (Evanjelikalizm), İncil mesajını insanlara götürme göreviyle/misyonerlikle yakından ilişkilidir. XVIII. yy.'da Avrupa merkezli önümüze çıkan *Evanjelizm*'in üç temel esası vardır: Kutsal Kitap'ın sarsılmaz otoritesi, Bireysel dindarlık ve İncil mesajını yayabilmek. 19. yy. itibariyle Avrupa ve özellikle Amerika'da çeşitli ittifaklarla örgütlenen akım, temel amacını dinsel özgürlüğü geliştirmek olarak özetlemiştir. Bu bakışın bir devamı olarak, modern ile geçmişin altın sayfalarını yeniden kutlayan, dolayısıyla 19. yy.'dan günümüze getirilen bir felsefe ve inanç olarak, diğer âlem fikrini desteklemekten çok; *şimdi*'nin kutsanması anlamındadır. Özellikle Mesianik beklenti vurgusunun yoğunluğu bile, yaşanan arazinin temizliği anlamına gelmektedir. Âdeta hesaplar ötelenmek istenmemektedir. Şinasi Gündüz, "Evanjelizm", Komisyon (Editör: Prof. Dr. Şinasi Gündüz), *Yaşayan Dünya Dinleri*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 153-161.

diriliş meselesine icâzî bir zihinle bakıldığı bilinen bir gerçektir: "Genellikle Meşşâî (peripatetik) okuluna mensup olan Farâbî, İbn Sina, İbn Rüşd gibi Müslüman filozoflar, ahirette vücutların tekrar yaratılacaklarına karşı çıkmış ve Kur'an'ın bu tür tasvirlerinin teşbih olduğunu, dolayısıyla basit halk tabakasını dine teşvik gayesiyle bu tür açıklamalar yapıldığını savunmuşlardır. Bunun için bu gibi filozoflar, uhrevî elem ve lezzetin sadece ruha ait olduğunu ileri sürmüşlerdir."[133]

Peripatetik/Meşşâiyyûn akımının insanı tam ortadan ikiye bölen (ruh-beden) algısına, gariptir ama Hâmid'de de rastlamak mümkündür. Sanki o bedeni önceleyen şeyler söylediğinde tutkulu bir genç; ruhu bir öz olarak öne aldığında yorgun bir ihtiyar gibi konuşmaktadır: " ... Fakat yine bir zaman gelecek ki bütün mahlukât ve mevcudât ile o mahşer-i mükevvenât ile beraber secdeler ederek mercî'-i aslî vü ebedînin huzuruna çıkacaksın. İşte o zaman ne mazi; ne müstakbel; fakat devâm-ı hâl... ne erkek ne dişi; fakat biz... ne ölü, ne diri; fakat ruh..."[134]

Bu med-cezirli hâlleri taşıyan kişi olarak Hâmid, kendisine şu soruyu sorar gibidir: "Peki, öyleyse nedir ceza ve mükafât?" Yani bir bütün olamayacaksa insan denen varlık; toprağa karışıp, dağılıp, parçalanarak tabiata dönen bir canlıdan farkı nedir? Burada artık dirilmek ne olmuştur? Hâmid'in deyimiyle bu soruların kök saldığı yerde, karanlık beyhude bir toplantı, bir ‹‹*mahşer-i siyah-ı ebâtıl*›› başlar:

"Dâr-ı cezâya parçalanıp geldiğim zaman,
gördüm ki hep tehîlik imiş zîr-i âsmân;
yahut hurâfeler ile üstûreler dolu,
bir mahşer-i siyah-ı ebâtıl imiş, ulu!"[135]

Bu korku dolu emniyetsizlik kuyusuna baktıkça kendini görür Hâmid. Etten ve kemikten, zevkten ve ıstıraptan, tezatlarla

---

133 Fazlur Rahman, *a.g.e.*, s. 175.
134 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Finten)*, s. 251.
135 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Tayflar Geçidi)*, s. 228.

yükselen iki kale gibi ruhunun duvarlarını görür. Soru tekrar karşısına çıkar: *Diriliş nasıl olacaktır?* Bu kadîm sorunun cevabını hiçbir zaman tam olarak veremez. Doğal olarak 19. yy.'ın kaosu onu da sarmıştır. Çünkü bu yüzyıl birçok şeyi sınıflamadan ve sınırlamadan insana sunar. Kaldı ki artık bir taklit alanı olarak meşru hâle gelen Batı algısının diğer-dünya inancının yönü, yeni bilimlerle ve sosyolojiyle birlikte hep daha Tanrısız bir alana doğru yol almaktadır. Voltaire bu algının net ifadelerini, bu yüzyıldan çok önceleri sunmuştur: "İnsanlar toplum halinde yaşamaya başlar başlamaz, birçok suçluların adaletin pençesinden yakalarını sıyırmakta olduklarını görmemezlik edemediler. Açıktan açığa işlenmiş cinayetleri cezalandırıyorlardı; gizli kalanları önlemek için de bir fren gerekti: Bu fren yalnız din olabilirdi."[136]

Burada dinin ilâhî ve kutsal tarafında değil; işlevsel bir hukuk yaratmasından bahsedilmektedir. Mesele odur ki akıllıların, daha az akıllıları kullandıkları bir arena vardır ve bu arenada en hakikatli şey *kaybetmemektir*. Bu sebeple insan ne arıyorsa burada aramalıdır: "Dostum, dedi ben de sonsuz cehenneme sizin gibi inanmıyorum; ama hizmetçinizin, terzinizin hatta işlerinize bakan vekilinizin buna inanmaları daha iyidir."[137]

Fakat bu kadar dünyevî görülen bu mesele,[138] yani Âhiret, Doğu yönünde kırılışlar yapar. Bu kırılışlar yeni çelişkiler yaratır; iman ve şüphe arasında defalarca gergef dokunur ve galiba bu tekrarlar şairi besler: Yani *evet, orası yoktur* diyen birini değil; inandığını durmadan eleştiren ve yok etmek isteyen bir adam görürüz karşımızda:

"Dâru'l-bekâ dedikleri yer, bir büyük mezar;
medfûn-ı hâk-sârı onun mahşer-i ibâd!
Devrân-ı rüzgâr, o mehîb asiyâ-yı bâd,

136 Francois-Marie Arouet (Voltaire), *Felsefe Sözlüğü I*, Çev. Lütfi Ay, İstanbul, 2007, MEB, s. 307.
137 Voltaire, *a.g.e.*, s. 311.
138 *"Faniler dünyada nâmdan başa bir şey bırakmazlar. İyi nâm bırakmak bir insan için en büyük muvaffakiyettir." Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 602.

dökmekte sanki hendeğe cezâ-yı hilkati!
Dehşetle târumâr görürsün hakikati!"[139]

Uhrevî bir hesabı öngörmemek/reddetmek yahut Allah'a iman etmekle beraber diğer âlem fikrine kuşkuyla bakan bir yön yalnızca, Batı'nın ürettiği bir şey değildir. Bu anlayışlar yani bu ikircikli duygular, tahmin edilecektir ki insanın tarihiyle ve tabi ki Hâmid'i etkileyen merkezler göz önünde bulundurularak, Aristo eserlerinin ilhamının kuvvetle hissedildiği İslâm felsefesiyle de (*Meşşâiyye/Peripatetikler*) direkt ilişkilendirilebilir.

İslâm Felsefesi'ndeki Aristo öğretisi bağlamında şu bilgiyi nakletmek yerinde olacaktır: Bizans İmparatoru Justinianos, 529 yılında Aristo geleneğini taşıyan Atina Felsefe Okulu'nu kapatınca buradaki fikir adamları İran'a sığınmışlardır. Bu yürüyüş, tercüme faaliyetlerinin ana üssü Beytü'l-Hikme gibi mekânları, onlar da zamanla kendi şâkirtlerini icad etmiştir. Akıl-nas arasındaki çelişkiyi aklın teviliyle çözen bu yeni söz sahipleri, sınırlı ve sonlu bir evren anlayışını geliştirirler. Dahası bahsettiğimiz vechile özellikle Farabî, İbn Sinâ gibi filozof-âlimler kıyâmet ve Âhiret bahsini sembolik olarak tanımlayabilmişlerdir.[140] Bu bağlamda Hâmid'in tiyatrolarında hissedilen bir güç olarak Akdeniz coğrafyasının ürettiği Hellenistik Felsefe, Grek mitolojisi ve Endülüs devletinin fikrî izdüşümleri göz önünde bulundurulduğunda, şairdeki şüphelerin ve tezatlarının kadîm köklerini görür gibi oluruz. İdealizm-Platon, Plotinos-Sudûr, Vahdet-i Vücud-Endülüs arasında anlamsal ipler olduğu düşünülürse, Hâmid'in bu iplerde dolaşan bir cambaz olduğu da kabul edilecektir. Belki de bu sebepten tehlikeli şeyler düşünmeyi ve söylemeyi bir meslek edinir. Bütün kararsız duruşlarına rağmen dünya ile Âhiret arasındaki seçimi nettir:

"Ben kalmayı isterim'ademde

...

139 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Tayflar Geçidi)*, s. 254.
140 Mahmut Kaya, "Meşşâiyye", *DİA*, Ankara, 2004, XXIX/393-396.

Ben neyliyeyim semâda Yarab,
Yahut bu güzergeh-i sitemde."[141]

Hâmid'in sanat anlayışını anlattığımız bölümde ifade ettiğimiz vechile, o en çok korktuğunda inanır. Belki de bu yüzden emniyetsizliğinin yarattığı gerginlik, çoğunca savunduğu aklı ve daima sevdiği dünyayı bir an olsun kara bir perdeyle örter:

"Meyve küflenip kurtlandığı gibi dünya
dahi eskidiğiçün üzerinde eşya
ile mahlukât vücûd bulduğundan bunlar
gafil, acz ve süfliyetlerinden bî-haber,
‹‹Beşer olmazsa bilinmezdi Huda›› derler!..."[142]

Hâmid'in Âhiret meselesine karamsar yaklaşımı, statik bir Tanrı anlayışıyla ilişkilendirilebilir: Bu anlayışa göre iyi, sevecen, göklerin ve uzayların hâkimi olan Allah, insanların önemsiz meseleleriyle pek ilgilenmez. O çok iyidir. Buradaki *‹‹iyi››* çok hesaplamayan, eğri-doğru skalası oluşturmadan, serbest yahut yasak kılmadan kullarını tepeden gözeten ve aynı zamanda durağan/otiosus bir Tanrı formudur.[143] Öylese öbür taraf nedir ki? Gelen yoktur; giden suskundur. Fatma Hanım'ı çoktan kurtlar, böcekler tüketmiştir. İşte tam böyle bir bitiş noktasında, görklü bir mağfiret kapısı açılıverir ki, bu kapı şaire Doğu yönündeki kırılışının hediyesidir:

"Ye'sü'l-ademle gelmeli ümid-i mağfiret;
dünyada hâkim olmalı kanun-ı Âhiret"[144]

Mecâlini Allah'tan alıp, zevâlini aynı Allah yüzünden kaybeden Hâmid için bir durak yoktur. Yol ve yolculuk bağlamında sürgit bir ağ örer ki, bu şair için hayatın ta kendisidir. Sanıyoruz bir şairin inanmaktan başka yolu yoktur. Kendi hafı-

---

141 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 54.
142 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 177.
143 "Deus Otiosus (Durağan Tanrı): Yaratılmış düzenle veya insanlarla ilişkisini koparmış Tanrı. Bu tasavvurda, Yüce Tanrı'nın diğer Tanrılar veya göksel varlıklar üzerindeki otoritesi devam etmekle birlikte etkinliğini onlara devretmiştir." Eliade, *a.g.e.*, s. 68.
144 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Ruhlar)*, s. 272.

zasının tarihini tutan bir zekâ, tükettiği hayatında sonsuza kanatlanmasını talep ettiği mısralarını bu dev burçlardan yuvarlarken, aklının bir tarafı bu şeylerle bir gün karşılaşacağı fikri ile meşguldür. Doğu'nun şairi için hayat süreklilik arz eden bir şeydir. Hayatı bir hamlede bölüp koparmak ve *yok*'luğa uğurlamak olası değildir. Hâmid, ölümün eşitleyiciliği karşısında ürkek dursa da bir diriliş ümidini dâim aklında/kalbinde saklı tutmuştur. Dirilişe ve Âhiret'e dönük şüpheleri, bazen onu karamsarlığa itse de, çoğunca bu şüpheler, onun hayata karşı duyduğu sevgiyi körüklemiştir. Âhiret/Diriliş hangi patikada koştururса koştursun, Allah'ın varlığı ve mutlaklığı, zihninde taş gibi durur. Hâmid bu kesinlik ve o bilindik şüpheler içinde pişmanlıkları mahşere, lezzetleri bu cazibeli toprağa/dünyaya emanet eder:

> *"Heman güreşmeliyiz! Çünkü fâniyiz. Fâni!*
> *Ve çünkü gâlip olanlar da mutlaka düşecek.*
> *Şu hâlde hâdime yahut hanım, dikişçi, köçek.*
> *Kiminle karşı gelirsek güreşmedir işimiz.*
> *Demek geçen gece biz pek isâbet eylemişiz.*
> *Heman bu sahada kopsun derim kıyametler*
> *Ve rûz-ı mahşere kalsın bütün nedâmetler"*[145]

---

145 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Yabancı Dostlar)*, s. 389.

B. Batı Yönünde Kırılışlar

Hâmid için Batı yönünde kırılış, yaşadığı zamana ayak uydurma pratiği olduğu kadar, nihilist ve başıboş bir şiir evrenine doğru at koşturması olarak da yorumlanabilir. *Doğu* ve *Batı* derken neyi kastettiğimizi az çok izah ettiğimiz için, Doğu yönündeki algılamamız ve yorumlamamız nisbetinde sembolik bir dil kullanmayı yeğledik. Hâmid'in modern ve nihilist yürüyüşünü şöyle bir benzetmeyle ifade edebiliriz: Yine viskiyi çok kaçırmış ve uzun uzun kendi içinde Allah'ın varlığını sorgulamış bir adamın, zihinsel haritasındaki Devlet-i Aliyye kültürü ve Paris'in yeni açılan bir *Café*'sindeki kadın yüzleri birbirine harman olmaktadır. Bu yeni ve karmaşık evrende, akıl-tecrübe ve bunların inşâ/ihyâ ettiği, yeni bir âlem söz konusudur. Doğu'nun konsantrasyonu, hikmet arayışı, sükûneti yerine; heyecanlı bir savaşım, keşif ve deyim yerindeyse geleneği söküp atmak fikri sürgit kollarını şiire doğru uzatmıştır: " ... Bugün hâlâ Doğu'yla Batı'yı ayıran temel zihinsel öğe, bizâtihî zihniyetin değişimine ne denli açık olunduğudur. Doğu aynı klasik zihniyetler içinde gidip gelir ve sarsılmayacak bir uyumun peşinde koşarken, Batı yeni zihniyetleri en azından mümkün kılan değişimci bir çatışma ortamını besler gözükmektedir."[1]

Fakat takdir edilecektir ki Hâmid'in *Batı* yönündeki yürüyüşü, salt bir imansız yahut bir sonraki yüzyılda daha da netleşen resmiyle *bilime-tapar* bir havada değil; ikircikli bir hâletle tanımlanabilir. Şöyle ki, bu bölümde yaptığımız alıntılarda,

---

1 Mahcupyan, *a.g.e.*, s. 96-97.

şairin ikili yürüyüşü yahut üçüncü bir yolu gösterir gibi olmasını besleyen damar ve referansın, daha agnostik bir evrenden beslendiğini gördük:

"Tavahhuş etmez idik belki biz mehâlikten,
Eğer hakikate olsa hayâlimiz makrûn.
Bu yanda dide-i idrâke yıldırım çarpar;
Fakat o yanda meleklerle ebrler meskûn"[2]

Dîde-i idrâke yıldırım çarpsa da, referans bakımından idrâk ilk sıradadır ve şaire daha yakın olan *"bu"* yandadır. Melekler, metafizik bir unsur ve kabul olarak hemen yıldırımlardan sonra boy gösterse de, şairden biraz daha uzakta, "o" yandadır. Bir taraftan da bu benzetim, sanki bize idrakin yolunun karanlık, diğer yolun daha sâfiyâne bir iklimde var olduğunu hissettirir. Burada artık zihinsel gidiş-gelişler artmıştır. Alışıldık bir ibadet anlayışı yerine, devamlı med-cezirlere uğrayan bir akıl hareketinin kaynağı olarak Batı'nın yüzünü görmeye başlarız şairde. Artık bu yeni yüzde takdir edilecektir ki, taat ve ibadetler pek bahis içinde değildir.

Bu anlayışı, Batı'nın paradigmasında, zamansal olarak daha gerilere, 17. yy'a kadar götürmek mümkündür. O devrin önemli din adamlarından ve filozoflarından biri olan Spinoza ibadet meselesini kendince çözmüştür: " ... Dışsal ibadetlere gelince, bunların Tanrı'nın gerçek bilgisine ve bunun zorunlu neticesi olan gerçek Tanrı sevgisine hiçbir katkısı olmadığı muhakkaktır, aksine onlara zarar verebilirler; o hâlde, bu ibâdetlere barışı ve kamu düzenini bozacak kadar bir paha biçmek gerekir"[3]

Gerçek Tanrı sevgisine ulaşacak olan akıl, artık başlı başına bir medeniyet motorudur. Fakat bu dinamik canavarın bir zaafı vardır: En başı ve en sonu hatta sonun ötesini yorumlamak onu aşmaktadır. Ya bu şeyleri neredeyse yok sayacak (Materyalizm)

---

2 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 144.
3 Benedictus Spinoza, *Tractatus Politicus*, Çev. Murat Erşen, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 29-30.

ya da ruhsal bir gücü (Spiritüalizm) medeniyetin merkezi sayıp, fakat bu sefer de o maddesel ya da ruhsal şeylerin, aklın farklı çalışan bir yönünün çıkarımları olduğunu daha en baştan teslim etmek durumunda kalacaktır. Hâmid bu düşünsel kavgaları tek tek vermediyse de, bahsi geçen hâletleri yansıtır mısralar, beyitler, diyaloglar ve tiradlar inşâ etmiş bir sanatçıdır. Biz de bu inşâ sürecini iki başlıkta tasnif ederek, *akıl* ve *varoluş* merkezleri üzerinden anlamaya/anlamlandırmaya çalıştık.

1. AKIL VE VAROLUŞ

Aydınlanma'nın temel karakteristik öğelerinden olan ve bu bağlamda Batı'yı temsil edebilecek güçteki bu iki kavram, Hâmid'de aydınlık yüzleriyle değil; daha çok karanlık yönleriyle ortaya çıkar. Aslında bu kısmen Batı dünyası için de geçerli bir ruh hâli sayılabilir. Medeniyet kavramının kökeninde *"din"* kelimesinin olması bu noktada dikkatimizi çeken bir husustur. Medenîleşen, şehirleşen, farklılaşan, çoklaşan, kendince bir tarz inşâ eden toplumların inançları ve mâbedleri şehrin merkezinde boy gösterir. Âdeta bu, inanç duygusunun insandaki merkezî konumunu andırır bir görüntüdür. İnanma eylemini seçenin de aklın kendisi olduğu düşünülünce, bu şeyi inançsız bırakmak, onda bir takım duygusal boşlukların oluşacağını kabul etmeyi beraberinde getirmektedir.

Ayrıca artık ahlâki düsturlarla değil; kaba insan ilişkileriyle hayat yürünmek zorunda kalacaktır. N. Machiavelli Batı izleğinde bu boşluğun yarattığı kaba insanî ilişkileri ve korkuyla temellendirilen bir ahlâkî duruşu iyi tanımlayanlardan biridir: " ... Çünkü insanlar hakkında genelde şu söylenebilir: Nankör, değişken, içten pazarlıklı, korkak ve çıkarcıdırlar; onlara iyilik ettiğin sürece hepsi seninledir. (...) Gerekmedikçe kanlarını, mallarını ve çocuklarını sana sunarlar ama bir gerekmeye görsün hepsi senden yüz çevirirler. (...) Ve insanlar kendini sevdirmek isteyenden çok korkutmak isteyeni kırmaktan çekinirler; çünkü sevgi bağı şükranla örülmüştür yani insanla-

rın kopartmakta duraksamadıkları bir iplikle, zira ki kişisel çıkarları söz konusu olduğunda insanlar hainleşirler; ama korku bağı insanları hiç terk etmeyen ceza yemek korkusuyla dokunmuştur." [4] Aydınlanma düşünürü ve hukukçularından Montesquieu, bu boşluğu şöyle tanımlar: "Ben duygulara değil, insanların aklına hitap etmek niyetindeyim."[5]

Bu fikri Antik Yunan'ın ilk madde tasavvurundan, modern zamanlara kadar getirmek mümkündür. Bu duygusal boşluğun oluşma süreci karşısında, Doğu zengin bir duygusallığı çok uluslu ve dinli toplumların karşılaşmalarından da biriktirmiş olabilir: "İslâm Dini, *'öteki'*nin azımsanmayacak ölçüde bulunduğu bir dinsel coğrafyada doğmuş ve gelişmiştir. Kur'ân-ı Kerîm öteki büyük dinlerin çoğundan bahsettiği gibi, Müslümanlar da, daha Medine döneminde tanıdıkları Yahudiler, Hristiyanlar ve Mecûsîlere bir yüzyıldan daha kısa bir süre içinde (M. 711) Hinduları ve Budistleri de dâhil etmişlerdir. Öteki ile bir arada yaşama tecrübesi açısından bakıldığında Müslümanların tarihi, bilhassa Batı Avrupa Hristiyanlığı ile karşılaştırılamayacak kadar zengindir."[6] Öyleyse bu boşluk çerçevesinden bakıldığında, aklın inşâ ettiği ışıklı şehirler ve müesses dünya, insanı sokaklarda, meclislerde, meyhânelerde ve toplantılarda yüceltir ve mutlu ederken; bireyin yalnızlığında acziyet göstermektedir. İşte Hâmid çoğunca, aklın yalnızlaştıran yönüyle alakadardır. Bu sebeple, aklı tek olarak işleyeceğimiz bölüm için *"İdrâke çarpan yıldırımlar"* başlığını uygun gördük. Öyle ki bu akıl hem güçlü hem de perişandır.

Varoluş meselesi ise daha çetrefil bir hâlet içerir. Yaratılış bir Yaratıcıyı zorunlu/Vâcibu'l-Vücûd kılarken; ontolojik anlamda varoluş bir *var ediciy*e ulaşmaz. Burada belirtmeliyiz ki Hâmid, hakikatin kapısını açmak isteyen anahtar fikri, vehimlerle birlikte düşünür:

---

4 Nicolo Machiavelli, *Prens*, Çev. Nazım Güvenç, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 106.

5 Sezgin Kızılçelik, *Sosyoloji Tarihi I*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2006, s. 188.

6 Komisyon (Editör: Cafer Yaran), *İslâm ve Öteki Dinlerin Doğruluk, Kurtarıcılık ve Birarada Yaşama Sorunu*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2001, s. 9.

"Evhâm ile bir gelir hakâyık;
Maksûd bütün vücûd-ı Hâlık" [7]

Ontolojik sürecin, Yaratıcı'ya ulaşmaması bağlamında düşünecek olursak, evrim bir teori olarak kabul görsün yahut görmesin, varoluşun yalnızlığı ve hiçe yuvarlanış biçimi pek değişmez. Varoluş, kendi kökenini ararken yalnızca bulgular ve bilgilerle iş görür. *Kutsal* gibi bir tasnifi yoktur. İnsanlık gittikçe var olacak ve kendini süreç içerisinde tekrar tekrar var edecektir ve belki de bir gün sonsuz hayatı bulacaktır. Böylece aklın aradığı şeyin, dinin en başta vaad ettiği şeyden pek farklı olmadığı kanaatine ulaşabiliriz: Sonsuzluk!

Bu keşmekeş çerçevesinde kesin/mutlak yargılara ulaşmak mümkün olmamaktadır. Hâmid, bilimsel devrimler eşliğinde kendini tanımlayan var oluşun, deyim yerindeyse zihnin beyaz tablodan gittikçe karmaşıklaşan bir şeye dönüşmesi gibi bir birikimin sonuçlarıyla ilgilenmez. Dahası, şairin şüpheleri arttıkça ve ölüm ona yaklaştıkça sinirleri gerilir. *Yokoluş*u görünce geriye dönük bir zihinsel kıvraklıkla yeni bir *varoluş*a hicret eder. Fakat bu hicret, neredeyse diğer bütün hicretler gibi azaplı ve külfetlidir.

a. İdrâke Çarpan Yıldırımlar

"Akıl hem müteşebbis hem mütevekkildir"[8]diyen Hâmid, zihinsel hareketin ne kadar süratle yol alırsa alsın, mutlak bir geri dönüş yapacağını, bir güce tapınmak isteyeceğini fark eden kişidir. Bunun yanında Hâmid, sükûnetli bir tevekkülü de pek anlamlı bulmaz. Ona göre tevekkül bir teşebbüsün, bir kavganın, bir eylemin ürünü olmalıdır. Evvelden beri şairlerin zıtlaştığı *zâhid* profiline sıcak bakmaz ve bu profili inandırıcı da bulmaz. Sonuç hakkında tam bir emniyetle ahkâm kesenlerin değil; sebeplerin kavgasını verenlerin yanındadır. Ne var ki kavga, yıpranmak, hırpalanmak demektir. Hâmid bunun far-

7 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 118.
8 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 195.

kındadır; lakin bu kargaşaya talip olur. Kargaşaya talip olmakla beraber tam bir inkâra da hazır değildir. Çünkü fikrin uçuşan bir şey olduğunu çok önceleri fark etmiştir. Hâmid, sadece yaşıyor olmasını gerçekten önemser. Ayaklarının toprağa basması mühimdir. Ayaklar toprağı nasıl hissediyorsa, o da bütün düşünüşlerinde kara-toprak hakikatine kafasını vurur: "Fikir hangi zâhirenin künhüne sevkolunsa tozlanıyor, hatta semaya çıksa yine topraklı olarak avdet ediyor."[9] Bu nazarla bir şeyin özüne vâkıf olmak istidadıyla dolup taşan aklın gücü, sonluluğun çamursu gerçeğine teslim olmaktadır.

Bu çamursu gerçeğe rağmen, Hâmid aklının kendisine sunduğu konforu sever. Birçok arkadaşı için üstattır, kadınlar için vazgeçilmez, güçlü bir erkektir. Onları idare eden aklını, elbette ki tutkuyla takip eder. Ne var ki takip ettiği bu şey, hep aynı hakikate çarpar: Sonluluğun kıvrak ve hüzünlü dansına![10] Bu fikri aklından bir türlü atamaz. Akıl bu bağlamda doğal olarak bir korku üreticidir. Hâmid, aklının korku üretmediği iddiasıyla, yani tam bir huzur insanı olarak gerçekleştirilen zâhidliği inandırıcı bulmaz. Çünkü kendisi bu hâlete girecek tıynette değildir. Öyleyse Hâmid için akıl nedir?

" ...
ki beyinlerde ismine akıl derler,
zulmet-i bî-nihâyet-i kazâ vü kader
içinde birkaç şerârenin rü'yetiyle
vücûd u 'ademe, dünya vü ahırete
mehâmm-ı esrâr-ı gaybu'l-gayb-ı hilkate,
âlemin ibtidâsıyla intihâsına,
yani bu hadd-i kemâle ne zaman vâsıl
olduğuna, hilkatin asl u esâsına,

---

9 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Zeynep)*, s. 343.

10 Bu hüzünlü raksa karşı kudretsiz kalışı da, aklın rehberlik konusundaki zaafıyla ilişkilendirilebilir:
"Geç akla bu yolda iktidâdan;
Bahsetme benimle intihâdan.
Her şey, ucu yok cihâna benzer;
Bir zerre şu âsmâna benzer." Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 120.

hilkatten maksad-ı ilâhiye, elhâsıl
zîr u bâlâ-yı kâinata müteallik,
mecrûh u bâtıl, muhtelif ve müteferrik,
hadd ü hisâba gelmez ahkâm u akâyıd
serdinden hayâ etmez?"[11]

Böylece medeniyeti ve hususan moderni inşâ edecek bu büyük güç, metafizik yönü ağır basan sorular ve milyon yıllık insanlık macerasının özünü ve mâhiyetini kavramak konusunda pek de mâhir değildir. Sanıyoruz, Hâmid biraz da şu keşmekeşin içine düşmüştür: Peki öyleyse, neden Batı'nın caddeleri ışıl ışılken, Devlet-i Aliyye'nin gözünün feri günden güne sönmektedir? Eğer akıl böyle yeteneksiz ise, bizim imansız kabul ettiklerimiz, ne oluyor da terakkî sağlamaktadır? Eğer aklın bir iyi bir de kötü kutbu varsa, akıl, Devlet-i Aliyye'ye neden hep ikinci yüzünü göstermektedir son zamanlarda? Bu durumda Hâmid şaşkındır, artık bu yerde emniyet yoktur. Koca bir *hiç*lik etrafı sarar:

"Nerden geliyor gumûm?.. Bilmem!..
Nerden kılıyor hücum?.. Bilmem!..

...

Rüya göremem, nücûm bilmem!..
Dünyaya nedir lüzum? Bilmem!..

Dinler yeri, kalkarım hevâya,
Her sûda ale'l-umûm: Bilmem!.."[12]

Yer ve gök aklın acziyetine şehâdet etmektedir. Bu şehâdet, Hâmid'in akla dayalı medeniyet terakkisîni fiyaskoya uğratır. Bu gidiş-gelişli fikirlerin Hâmid'i beslediğini, zıtlar arasındaki bu seri paslaşmaların Hâmid'i yıktığı kadar ihyâ da ettiğini biliyoruz. Acının sertliğini bütün detaylarıyla okuyabilen bir zihin olarak şair, zevk u safanın da kılcal damarlarını iyi bilmektedir. Koyu bir sufi/derviş yahut idealist bir şair bile söz

---

11 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 174.
12 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 82.

söyleyerek, suskun kalabalığın önüne çıkar ya da gürültülü yığınlar içre susarak azat olur. Ne olursa olsun artık bir arenadaki savaşçılardır bu kişiler. Görünürde bir çıkar yoktur, ileri yahut geri hareket edende; fakat taş gibi bir *ben*lik su yüzündedir. Benlik yoktur, diye ünleyen kişi aslında benliğiyle tam orada durmaktadır. Fakat Hâmid o benlik denen şeyi, yenen olgu olan ölüme karşı mağluptur.[13] Ayrıca bu azaplı algıda, aklın kendisine rehberlik edemediğinden yakınır:

"Ben akldan isterim delâlet
Aklım bana gösterir dalâlet."[14]

Bu noktada denilebilir ki deliller ve sapkınlıklar arasında gezinen şüpheci bir rûh olarak Hâmid, aklın liderliğini benimser; fakat onu küllî anlamda yeterli kudrette görmez. Çünkü bu şey düşünür, üretir; fakat ıstırap ve neşe sanki ona değil de tanımlanması zor bir şey olan rûha aittir. Böylece akıl hem gerçek bir kudret hem de tam bir acziyetin durağı olarak göze çarpar. Hâmid'in bir anlık da olsa sistemleştiren ve yeni bir dünya yaratan gerçek özne olarak benimsediği akıl, Doğu geleneği izleğinde Yaratıcı'nın izlerini okuyup, yorumlayabilecek, derindeki akıntıyı tam görebilecek bir alettir. Öyle ki bu alet, gezip görecek, biriktirecek, bilgilerle dolacak ve o bilgilerden hakikati sağabilecektir:

"Âlem bir kitaptır ki, seyahat onu mütalaa etmek demektir. Bir kitabın, münderecâtı tamamıyla okunmadıkça müellifin maksadı anlaşılamayacağı gibi dünya dahi serâpâ gezilip görülmez ise hakikatin ne olduğu bilinmek mümkün değildir. Efrâd-ı beşerden ekserinin hâlıkına arz ettiği tekrîmât-ı ibâdet kütüb-i diniyyenin tehdidât ve mevâidine mübtenî olduğu için zoruna bir ibadet demektir ki insanın, kendi de dâhil olduğu hâlde, ebnâ-yı cinsinin selâmet-i dünyeviyyesine çalışmasından ziyade makbul olamaz. Çünkü bir eseri iltizam etmek, yine müessire muhabbet göstermek demektir. Diyeceğim ne-

13 *"Yârab, bileyim nedir hakikat*
Hicrân mı demek bu sırr-ı hilkat?.." Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 50.

14 Tarhan, *a.g.e.*, s. 73.

dir... İbâdet-i makbûle, feyyâz-ı kerimin kudret ve azâmetine tahayyürle meslûbu'l-ihtiyâr olarak bir muhabbet-i kalbiye arz etmektedir. Bu da seyahatle hâsıl olur"[15]

Burada dikkati çeken en önemli bir husus vardır. Bir müddet için Doğu rotasında bir yolu izleyen Hâmid şöyle bir yargıya varır. Tehdîdât/Cehennem ve mevâ'id/Cennet bahsi, dominant etkisine rağmen; ortalama insan aklını dahi tatmin edememektedir. Öylese tatminkâr bir felsefe ve ülkü, muhabbetten devşirilen bir insanlık dini içinde aranmalıdır. Çünkü sözler ve tehditlerin oluşturduğu müphem bir *şimdi* ve karanlık bir *âtîde* şair için hiçbir ikbâl yoktur. Hâmid her şeyi, sıcağı sıcağına ve hemen şimdi yapmak istemektedir. Lakin kendi faydasını bu denli önemseyen birinin inanması ne kadar güçse inanmaması da bir o denli güçtür. Böylece bir seyahatin uslu bineği, bir muhabbet devşirici, bir sistem kuran, bir tanrılaşan *akıl* metaforu belirir: Çünkü aklın dışında kalan şeyler Hâmid'e göre meçhuller sınıfına aittir:

"Meçhule tapma, akl ile iz'âna tap dedim;
Ey sâhib-i meşiyyet, o insanım, işte ben!"[16]

Bu noktada anlıyoruz ki şair için tam bir Doğu ya da Batı yönünde takip edilen metafiziksel bir rota yoktur; sadece o taraftan diğer tarafa düşen ışık kırılmaları görülür. Çünkü reddedilen ve beğenilmeyen akıl bazı kereler, tam bir özne ve rehber olarak önümüze çıkabilmektedir. Şurası var ki Hâmid'in başı sıkıştığında onu koruyan ve kollayan şey inancıdır. Bu noktada akıl ne bir rehber ne de bir düşmandır, yalnızca bir perdedir, şair ile Allah arasında:

"Perde çekme bari Allah'a laîn,
Neyledin sen, nerde Rabbülâlemin?..
Neyledin Allah'ımı göster bana!..
Yetmiyor dünya ile mahşer bana..."[17]

---

15 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, s. 96-97.
16 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Hakan)*, s. 385.
17 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garam)*, s. 94.

Bir öyle bir öbür türlü hâller orkestrasını yöneten şair-i azam, içsel bir karanlığı hayatı boyunca deşifre etmiştir. Öyle ki içinden geçirdiği ve içerisinden geçtiği onca gelenek, kültür, birikim, akîde, haram, şirk gibi ağır kelimelere sürtünürken, bir *Lâ havle* çekip oradan uzaklaşmak yerine; tam da oraya otağını kurup karın ağrısı çeker. Böylesi bir ruh için takdir edilecektir ki, ne yerde ne de gökte huzur vardır. Tabi ki bu huzursuzluk hâli, Hâmid'in doğal görüntüsü hâline geldiğinden, o hayatın zevk u safâsından hiç ödün vermez ve hatta bolca nasiplenir. Şimdi, bu denli med-cezir arasında aklın yeri ve rolü nedir? diye sorulduğunda Hâmid yine aynı cevaba, cevapsızlığa, karanlığa ulaşır. Fatma Hanım'ın gidişini bu bağlamda yorumlar ve şu sonuca varır:

"Bir kuvve-i hârikulade isterim ki bütün şübehâtım pâ-yı kahrında ezilsin. Yoksa yere kapandıkça bir ye's-i sermedî, göğe baktıkça bir ümid-i baîd içinde kalan aklım... mahdud aklım... hayran u perişan aklım beni şerr ü dalâline sevketmek ne mümkündür!..."[18]

b. Varoluşun Karanlık Yüzü

Hâmid'in varoluşsal seyri, kendi duruşunu simgeleyecek bilimsel bir başlık aramakla ilgili değildir. İnsan ırkının hayvansal yahut gelişkin bir canlı olarak, zihinsel anlamda tamamen boş bir levha ya da isimlendirme kabiliyetiyle yüklü bir şekilde dünyaya gönderilip gönderilmediği konusunda tartışmalara girişmez. Onun meselesi ontolojik,[19] derinleştirilmiş ve detaylandırılmış felsefî algıların oluşturduğu ruhanî bir dışavurumu yaşamakla ilgili değildir. Daha çok umutsuz bir varoluş-

---

18 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 346.

19 Ontoloji kavramı genel bir çerçeve içinde, tek tek nesne ve olaylarla değil de yalnızca valıkla ilgili bir felsefi disiplin, varlık türlerinin birbiriyle olan ilişkileri, dünyaya ait tek bir şeyi anlama çabası, varlığı sırf varlık olarak cerh etmek talebinin iz düşümü olarak anlaşılabilir. Ayrıca kavram kendi içinde alt sıruflarda tanımlanabilmektedir. Ontolojik akıl, ontolojik görelilik, ontolojik hermeneutik, ontolojik irrasyonalizm, ontolojik kanıt-nesne, ontolojik tasarruf ilkesi, ontoloji olarak metafizik. Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, s. 297-298.

sal duruşun/ (ontolojik irrasyonalizm),[20] dünyaya dair bir kör dövüşünün yaşandığını fısıldayan insanî kaygılar göze çarpar.

Nasıl ki bilimsel tartışmaların yapıldığı insan ırkının atası meselesi spekülatif yüzüyle meçhul, bilimsel ve dahi karanlık bir yön taşıyorsa, Hâmid'in varoluşa dair düşünceleri de hep muğlak bir tarafa doğru salınımlar yapar. Kanaatimizce bu, bir şairin temel sorunlarından biridir. Şair, hizmet ettiği insanlık zevkini bir mesele olarak hayatı boyu tartışır ve hizmet ettiği bütünlükle, bunca hizmetine rağmen pek de barışık değildir. Bir şiir Allah için, ideal için, halkların özgürlüğü ve savaş karşıtlığı için bile yazılsa, hep bir insanlık kürsüsünde sınavını verir.

Kendisi ve toplumu açısından şair; hem varoluşsal bir eliti yaşayan seçkin, hem de hezeyânlarla dolu, boş işler kahramanı gibi görülebilme riskiyle değerlendirilmeye açıktır. Bir taraftan dünyanın en önemli işini yapan bu adam, diğer taraftan boş boş gezmektedir. Bu çelişkili süreç zaten tek başına bir kara deliktir, zayıf bir sırt için koca bir yüktür. Bundandır ki Hâmid'in varoluşsal macerasını böylesi bir karanlık içinde yorumlamak durumundayız. Orhan Okay, Hâmid'in üslûbu ve sembolik olarak kullandığı renk yelpazesini korku ve ıstırapla açıklamaktadır: "Hâmid varlıkları türlü şekillere sokmuştur. (...) Onun kullandığı renkler çok defa ıstırap, korku ve dehşet veren renklerdir."[21] Hâmid'in kendi ifadeleri de bu yorumu destekler mahiyettedir:

"Mavi zulmet, kızıl, yeşil zulmet
onların hepsi bizce zulmettir
Çeşm-i idrâkimiz ki a'mâdır,
bize bir gösterir o ezdâdı."[22]

---

20 Bu hâl için felsefî bir karşılık olarak, Alman filozof Schopenhauer tarafından öne sürülen ve dünyanın anlamsız ve amaçsız olması bakımından iyi bir teleolojik ilkeden yoksun olduğuna inanan, dünyanın merkezinde akla ve değere karşıt böylesine bir kötü iradenin olduğunu varsayan *"ontolojik irrasyonalizm"* kavramı düşünülebilir. Cevizci, *a.g.e.*, s. 298.

21 Okay, *a.g.e.*, s. 13.

22 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 271.

Görülüyor ki onun zihinsel tuvâli yalnızca karanlığı güçlü ve gerçek bir renk olarak görür. Akıl gözünün bazı kereler Hâmid için kör kabul edildiğini ifade etmiştik. Bu aklın bizzat kendi yeteneğinden çok, hayat denilen şeyin, bir gün son bulacağı hakikatıyla ilişkilidir. İşte bu gerçek, Hâmid için tam bir körlük hissi yaratır. Zıtların birbirini ihya ettiği/tükettiği bu evrende, bütün renkler onun için karanlığa dökülür. Bütün renkleri gölgeleyen bu dar yelpaze şairin resmini de silikleştirir. Örneğin yaşlandıkça itibarı da kaybolur. Penbe Yalı'dan, apartman dairesine giden bir zulmet yolu göze çarpar. Uzun sayılabilecek ömründe birçok sevdiğini, arkadaşını, Fatma'yı, Lüsyen'i ve diğer karılarını, oğlu Hüseyin'i de gömer. İşte bu sebeple, o hareketli, kara gölge onun peşini hiç bırakmaz. Çünkü birer vaka olarak ölümler, ona ayrılan sürenin artık sona ermek üzere olduğunu hatırlatmaktadır.

Bu müteharrik ve siyah gölgeyi düşlemek, bir bakıma insanın kendini aşırı önemsemesi ve güçlü bir benlik hissi ile kendisini hayata karşı kışkırtması olarak da yorumlanabilir. Hâmid'in bu benlik meselesi hakkında Rıza Tevfik önemli çıkarımlarda bulunmuştur: "Hâmid'de benlik hissi (le sentiment de la personnalité) fevkalâde mütenebbih ve bâriz (éveillé et prononce)'dir. Hayata merbûtiyeti kavîdir. Onun için mebde (origine), hele ‹‹meâd›› meselesiyle zihni pek meşguldür ve zannederim ki öteden beri meşgul bulunmuş ve sevdiği vücudun ziyâ edişi, zihnini bütün âkıbet ve Âhiret mesâili (questions d'eschatologic)'ne sevk için mühim ve feci bir vesile teşkil etmiştir. O sebepledir ki felsefesi mezar önünde başlar ve o boşluğu doldurabilmek gayretiyle üzülür ve tükenir."[23]

Denilebilir ki Hâmid'in sanatsal varoluşu, ontolojik ve aynı zamanda tecrübî olarak, yok oluşuna giden süreçte neşv ü nema eder. Mezkûr ifadelerimizde belirttiğimiz vechile Hâmid, bu çatışmalara düşkündür:

"Yarab bana ıstırâb lazım
Her şeyde bir inkılâb lazım

---

23 Rıza Tevfik, *a.g.e.*, s. 109-110.

Gökten yere düşmeli duâlar
Baştan başa yağmalı belâlar"[24]

Takdir edilecektir ki, bu belayı çağırma üslubu, Klasik Edebiyat'taki mâşuk imajı için çekilen ölümcül kaygıların, insanı cûş u hurûşa getirerek azap talep ettirmesine benzemez. Mâşukun mahallesindeki köpekleri kıskanmak, âlemi kendine rakip kılmak ve bu yolda bütün belaları şerbet gibi içmek meselesi, artık bu mısralarda yoktur. Burada artık gergin, asık ve memnuniyetsiz bir yüz, hatta inandığı varlığın iyiliğinden şüphe duyan bir ruhun tökezlemesi, huysuzlanması, bir bakıma resti görülür. Tabiîdir ki bu Batı yönündeki kırılışın negatif bir emâresidir. Birden Tanrı'sına sığınan şair, kaşlarını çatar ve onun varlığının sonuçlarından memnun olmadığını dile getiriverir:

"Sen Hâlık'ımızsın, ettik iman.
Bir sende bulur bu ye's pâyân.
Sen varken olur mu Âhiret yok?..
Yok şüphe ki sende mağfiret çok.

...

Kâr etmedi verdiğim devâlar,
Geçti yere ettiğim duâlar.
Gördük seni ey Hâkim-i Mutlak,
Ey hastalara veren şifalar..."[25]

Bu tip hislenişleri, yakarışları, eli boş dönüşleri, isyan sınırına varan küskünlükleri merkeze koyduğumuzda, Hâmid'in gerçeği bu şekilde yansıtma nedeninin; Pembe Yalı'da başlayıp, onca diyârda devam eden ve nihayet Maçka Palas'taki ufacık dairesinde sona eren uzun hikâyesiyle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Şiirin özel alanı paralelinde ise, şairin, Fatma Hanım için ettiği dualar yere geçmiş ve sanıyoruz, onun şifâ bulmaz hastalığı âdeta Hâmid'i inandığı varlığı, bir sınama noktasına çekmek durumuna sokmuştur. Oysa Allah dendiğinde sınanan değil; sınayan mutlak bir varlık düşünülür:

---

24 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 105.
25 Tarhan, *a.g.e.*, s. 53.

"Her şeb ben o yârı secdelerle
Etmez mi idim sana emânet"[26]

Anlıyoruz ki Hâmid beklediğini alamayınca, daha önce ettiği secdeleri anında sorgulamaya başlar. Burada idealist bir iman yahut salt bir fideizm değil; *ân*lara/pozisyonlara göre şekillenen metafizik bir duruş sergilendiğini görürüz:

"Lâkin o zaman dönüp derim ben:
Dünyayı ben istedim mi senden?
Bildim mi ki hep sitem var onda?..
En sonra da bir 'adem var onda?.."[27]

Öyleyse Hâmid'de varoluş, *yokoluş* demektir. Hiçlik onun kafasını kurcalayan bir başlık olarak hükümranlığını sürdürür. Ölen ve gömülen bir varlık olarak insan, bu keşmekeşte ne yapmalıdır? Hâmid bunu bir türlü bilemez. Bu çarpıcı soru onu bir derviş kılmaz, bir materyalist bireye de dönüştürmez; onu olduğu yerde tutar:

"Siyah açmış bütün güller çemende
Hezar u gonca vü şebnem siyeh-reng
Düşer bin tavr-ı mânâ cana muzlim
Tecellîdir iner devrâna muzlim
Melâz u mescid u meyhâne muzlim
İmam ü mutrib ü mahrem siyeh-reng"[28]

Peki, bunca karanlık bekçiliği yapan şair, nasıl oluyor da hayatın bütün zevk damarlarını yoklarken tutukluk yaşamamıştır? Yaşadığı trajedi onu neden durduramamıştır? Yahut nasıl oluyor da, yutkunmadan ve bunca ters giden şeye rağmen, hedonist bir çizgide yoluna devam edebilmiştir? Çünkü ondaki yaşama tutkusu hakikaten yoğundur; felsefesi onu durdurmaz, aksine ona daima bu yürüyüşünde yardımcı olur. Hâmid aklın rotasıyla, hakikatini bulmakta zorlanır, âlemin ve yaşanılan ne varsa o şeylerin varoluş, duruş, bozuluş, tükeniş ve

---

26 Tarhan, *a.g.e.*, s. 73.
27 Tarhan, *a.g.e.*, s. 72.
28 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Bunlar O'dur)*, s. 147-148.

diriliş serencâmını bu yüzden tam olarak izah edemez. Çağının, aldığı eğitimin, genetiğinin ve egosunun gölgesinde dinlenen şair, ölüm, yokluk ve hiçlik üzerine düşünürken, kanaatimizce içeriden bir kırılma yaşamakta ve bu bir dışavurum hâline geldiğinde, tezatlı sanatsal bir aksiyona dönüşmektedir. Hâmid kendi varoluşunu daima sorgulamış biridir. Fakat sorgulamalarının sonunda ibret alarak yahut yeni bir fikirden nasiplenerek başka bir adama dönüşmez. Belki de bu sebepten yirmi yaşında nasıl tezatlarla konuşuyorsa, seksen yaşında da aynen böyle konuşur. O zaman da ölüme karşı nefretle doludur ve yaşlandıkça bu nefreti daha da artar. İmanın emniyetli sularında pek yüzmez. Çünkü ne de olsa emniyet kabülü bile, ne olduğunu ve ne yaptığını tam bilemediği, kendisine candan güvenemediği aklın bir üretimidir:

"Hiçtir sana olmak üzre vâsıl
Aklın güzer ettiği merâhil" [29]

2. ZAMAN KAVRAMI

Hâmid odaklandığı şeyleri yüceltmek yahut yerin dibine sokmak gibi, birçok insan için lüks sayılabilecek geniş ve rahat bir ruh hâlini daima yansıtmıştır. *Zaman* algısı üzerinde düşünüldüğünde gittikçe düğümlenen bir yumak önümüze çıkar. Uzay genişlemeye devam ederken, yerkürenin dışında akıp giden gerçeklikte, zaman denen algıyı insandan başka önemseyen yok gibidir. Çünkü zamanı aşan bir bütünlük, kâinatı ve insanı kuşatır. Oysa hâlihazırda, burada ölümlülüğün ve seyahatin doğal bir sonucu olarak insan; *geçti, öldü, bitti, akşam, geçen sene* gibi izafî şeylerle cümle kurabilmektedir.

Hâmid bu çatallaşmanın farkındadır. Aslında bu, bütün insanlığın daima fark ettiği bir şeydir. O meşhur dizeler de sanki bu gerçeği ifade eder: *"Öd tengri yaşar, kişi og-lı kop ölüglü törümüş"* (Zamanı Tanrı takdir eder; kişioğlu da hep ölmek için tü-

---

29 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 45.

remiş.) Hâmid, bu bilinci taşırken bazen zamanı yok eden bir şey olarak yerin dibine sokmak ister. Bazen de tahavvül eden bir şey olarak, onu tanımlayıp yücelterek mısralarını karalamaya devam eder:

"Ey zaman, ey sâni'-i rûy-ı zemîn,
Câmi'-i âsâr-ı Rabbü'l-âlemîn!

...

Cümle mevcûdâta bir sensin muhît.
Sırr-ı hilkat sende olmuş âşkâr!..
Nâm-ı Hâlık sende kalmış yâdgâr"[30]

Bu mısraların çizdiği rotada, âlemlerin Rabb'inin bütün eserlerinin künhünü, zamanda arayan bir algı görülür. Âdeta Yaratıcı'nın iktidârını tebârüz ettirdiği bir cevher olarak *"zaman"*, insanın karşısında eğileceği bir metafizik unsur hâline gelmektedir. Fakat Hâmid, Allah'ın yaratım üslûbunu hep bir karanlık tarafla yorumlamıştır: *"Ve ulûhiyet ki âdil fakat kahhâr, sabûr lâkin müntakimdir."*[31] Kahreden ve intikâmını yerde bırakmayan bir Yaratıcı'nın eserlerini sergilediği bu âlemde, yeryüzünün bir bakıma bânisi olarak ortaya konan zaman da, elbette bu kahreden ve intikâm alan tarafların yansımalarını gösterir: "... Ne zamana kadar evlâdını yiyeceksin? Ey Kronos! Ey zaman!..."[32]

İntikamcı ve çocuklarını yiyen bir zaman fikri masaya yatırıldığında, yine o bilindik dehliz bütün yorumlarımızı kendisine doğru çekiyor. Karanlık bir kuyu gibi Hâmid'in düşüp de çıkamadığı o müthiş şey: Ölüm. Hiç, Allah, aşk, zaman, ruh, sonsuzluk diye konuşurken, birden bütün efkâr yine o şeye yönlenmiş. Bugüne kadar Hâmid'e tezatların şairi, şair-i âzâm, Makber şairi denmişse de bizce ona, *yokluk şairi* demek de mümkündür.

Kanaatimizce Hâmid, evlatlarını yiyen zaman diyerek ömrünün de süratle güzâr edişini hatırlatmaktadır. Güzâr edenler hızla uzaklaşırken, şair *ân*'ı kavrayan bir insan olarak, dünün

---

30 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 94.
31 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 158.
32 Tarhan, *a.g.e.*, s. 182.

tamamen silinişi yüzünden huzursuzdur. Sürgün ve ümmî bir annenin, tarihçi ve Mason bir babanın arasında gerilen ağda, Hâmid, hayata babası gibi başlamışsa da yaşlandığı her gün sanki ümmî kadına yanaşmaktadır. Çünkü gençliğin gidişi ve dünün bir daha dönmeyişi, onu sonsuzluğa dair bir umut aramak için yola koyar ve bu yolda artık prestij değil; ümit ön plandadır. Ne var ki dünün geçmekliği de Hâmid'i yaralamaya devam eder. Oysa o aynı zamanda dünü bile hatırlamayan kişidir:

"Seneler geçti, şimdi dün gibidir.
-Bilemem gerçi, dün neler geçti"[33]

a. Tahavvül Eden Yönüyle Zaman

Akıp geçen şey (*historia rarum gestarum*) olarak tarihi ve sonsuzluğu merkezine koyan bir Osmanlı geleneği içerisinde sıkışan Hâmid, kendisine sanki şu soruyu sormaktadır: Eğer dünya hayatı gerçekten önemsizse, niçin insanoğluna bunca sorumluluk yüklenmiştir? İnsanın düşünme evrenine yahut fânî şeylerin mekânı olan dünya içerisine bir sonsuzluk hissi bindirmek o kadar kolay mıdır? Batı yönünde kırılışın bir emâresi olarak, âdeta yetiştiği kültürün kendi sorularına tam bir cevap veremediği hissini yaşamaktadır.

Bu keşmekeş içinde *zaman* tahavvül eden bir şey olarak belirse de, bu kırılan şeyin toplanıp da düştüğü yer yine bir karanlıktır. Çünkü *yokluk şairi* daha en baştan, Fatma Hanım'ı gömmüş biri olarak biraz da böyle olmak durumunda kalmıştır. Sabır ve tevekkül etmek yerine, hayatın gerçeğine ve zamanın geçiciliğine kin ve intikamla bakar:

"Razı değilim değil, bu hâle.
Mâna veremem ben irtihâle.
Her şey oluyor cihânda zail,
Sen ermemeli idin zevâle"[34]

33 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 299.
34 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 93.

Ölüme mânâ veremeyen ve dünyanın böyle gidişine akıl erdirmek niyetinde olmayan şair, değişimin bu kadar ön planda olduğu bir dünya hayatı için kimseden akıl almak istemez.[35] Sanıyoruz bu sebeple o, *"hayatımı yaşarım"* düsturundan hiçbir zaman ödün vermemiştir. Hâmid, oğlunun ya da Sezâî'nin irtihâli, Fatma Hanım'ın hastalığı yahut Lüsyen'in el adamıyla gerdeğe girişinin ardından hızını hiç kesmeden yaşamaya devam eder. Evet, acı çekmiştir; fakat bu onu tamamen durdurmamıştır. Teorik olarak ciddi acılar dile getirir; ancak pratik olarak bütün gücüyle yaşamaya devam eder. Çünkü herkes ve her şey değişmekte; fakat son uğrak mekân ve boyna takılan ölümlülük bir hakikat olarak aynen yerinde durmaktadır: "Seferberân mütehavvil, fakat ceres bâkî!"[36]

Hâmid'in zaviyesinden bakılınca, zaman müthiş bir istidâtla, bütün insanlık hamurunu yoğurmaktadır. Şair bu yoğuruşu, ilâhî sadmelerle, küllî bir kaderle, hikmet ve tedbirle değil; prangalı bir mahkûmiyetle tasvir eder: "Zî-rûh ve bî-rûh bütün mevcûdât değişmeğe mahkûmdur."[37] Zamanın kaygan, el tutmaz varlığını derinden derine düşünen Hâmid, kendisini baştan ayağa bir şahsiyetin yahut sade bir ahlâkın taşıyıcısı olarak görmez. Mademki zaman her şeyi değiştirip, dönüşmektedir, öyleyse insanın bu arazide tam bir sebât göstermesi pek de olası değildir.

İnsanın zaman çerçevesinde devam eden serencâmı, Hâmid'e göre geriyle teması olmayan, tekerrür etmeyen bir tarihin âtîye uzamıdır yalnızca. Hâmid'in kendini çoğunca günahkâr buluşu, viskili ve kadınlı bir gecenin ardından secdelerde ağlayarak birden kendini yeni bir adam hissedişi, Fatma Hanım'ın ardından ona benzer herhangi bir kadını bulmak isteyişi, mısralarını karalarken takındığı bilmiş havayla karışan, ye-

---

35 Akıl almak istemeyişinin nedeni, her yerde fark edilen durmak bilmez değişimdir: *"Çehreler, cüsseler gibi fikirler, akideler de değişiyor."* Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 231.
36 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turan)*, s. 149.
37 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 244.

mekleri elinin tesiriyle iten çocuksu psikolojisi bize göre, hep yeni kalmak isteyen bir adamın doğal izdüşümüdür.

Hâmid aynı zamanda bu doğal izdüşümü, yani kendi karmaşasını fark ederek dile getiren kişidir. Burada daha garip ve can alıcı bir soru bizi beklemektedir: İnsan bunca yaptıklarının farkındalığını yaşayıp, hatta bunları yazarak tarihleştirip yani mezkûr ifadelerimizde geçtiği üzere *fark ederek yanılıyorsa*, gerçekten yanılarak mı yaşıyordur, yoksa yanılmak isteği ve zevki kişiye gâlip mi geliyordur? Burası biraz muamma bir şey olarak karşımızda durmaktadır:

"... Kendimden memnun olmadığım cihetle mahzâ her akşam başka bir adam olmak için bir tecrübede bulunuyorum"[38] diyen Hâmid, değişimin merkezini yahut onu tahrik eden şeyi, ilk bakışta memnuniyetsizliği olarak belirtir. Oysa değişim, Batı paradigması eşliğinde okunduğunda pozitif ve ilerlemeci bir tabiata sahiptir. Demek ki Hâmid'in fikrî örgüsü, Batı yönünde kırılışlar yaparken dahi Doğu yönüne göz kırpmaya devam eder. Çünkü hüzünlü şarkıların ve insanın yaşadığı felaketlerin takipçiliği Doğu yönünde daha kolay yapılabilmektedir. Orada büyük bir miras vardır ve her vatan evladı gibi Hâmid'de bu mirastan payını almıştır.

Bu keşmekeş ve kırılışlar içerisinde şiir yazmak zor olmasa gerektir. İki tarafı da yakînen seyredip, tam bir taraf olamadığı duygusunu yaşamak, insanı şiire doğru iten bir güç yaratır, diye düşünüyoruz. Hâmid bu gücün kendisini taşıdığı noktada durup, "iki taraftan birini seçmek zorunda değilim, öyleyse üçüncü bir yol açayım" demek yerine; tezatların dünyasında kalmayı seçmiştir. Çünkü o bir şairdir, bir bilim adamı değildir. Amprik ölçümler yaparak, yeni bir yolun formülasyonuna ulaşamadığından, zamanın her şeyi önüne katıp götüren ve yatağında bütün çakıl taşlarının/anlamsal detayların sivriliklerini incelten, yumuşatan tarafıyla[39] meşgul olur:

---

38 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 347.

39 S. Zweig'ın, zaman-hafıza ve tarihselleştirme -ki yazar burada özel olarak otobiyografinin zorluğuna dikkat çeker- bağlamındaki yorumun bu noktada

"Ey nehir! Kim bilir, tarih-i nebeânın hangi tufândır!.. Kimbilir kaç bin inkılâb görüp geçirdin!.. Bunca asırlardan beri cereyân edip gelmişsin bir kerre götürüp bıraktığın şeyler bir kerre daha gelip geçti mi?..."[40]

Peki, bu nehrin içinde sürüklenmenin sonu şair için nedir? Hâmid bu zamansal sürüklenişten ve aslında yine aynı şeylerden çekinir. Mademki bu nehrin götürdüğü şeyler, bir daha *buraya* geri dönemeyecektir. Öyleyse insan unutulmaya, eskimeye mahkûmdur. Hâmid için bu *unutulmak* bahsi acı vericidir. Hatta bu evrende unutulmaktan daha karanlık bir mezar yoktur. Nehr/dehr nasıl ki bütün bir yekünü önünde sürükleyip mezarlara yığıyorsa, insan da unutulduğunda zaten kendiliğinden o mezara girmiş olur. Öyleyse buradan bir çıkış yoktur: "Fakat unutulmuş bir adam, çoktan ölmüş demektir, değil mi? Hufre-i nisyân bir mezar-ı sâni, bir dâr-ı beka-yı fânidir."[41]

b. Yok Eden Yönüyle Zaman

Hâmid'in düşünsel evreni ve şiirini kurgulayan metafizik âleme dâir algısı hakkındaki kanaatlerimiz, bazen daha koyu bir öznellik ve sembolizmi merkezine kayan bir anlayışa doğ-

zikredilmesi faydalı olacaktır: " (...) Gerçeği bilecek güvenilir bir organımız yoktur, otobiyografimizi anlatmaya başlamadan önce gerçekten yaşanmış şeyler konusunda hafızamız bizi yanıltmıştır. Çünkü hafızamız, her şeyin tarihi açıdan güvenilir ve değişmez bir şekilde yazıya geçirildiği, her olayın adım adım, hayatımızdaki tüm gerçeklerin belgeleriyle birlikte saklandığı bir kalem odası değildir. Bizim hafıza dediğimiz şey, kanımızla beslenen ve onun dalgaları altında kalan, tüm değişimlerden ve dönüşümlerden etkilenen canlı bir organdır ve kesinlikle, geçmişe ait duyguların doğal hâlinin ilk kokusunun ve en eski biçiminin korunduğu bir buzdolabı, bir saklama aygıtı değildir. Aceleyle bir isim bulduğumuz ve hafıza dediğimiz bu akan ve geçip giden şeyin içinde olaylar, tıpkı akan bir derenin dibindeki çakıl taşları gibi yerlerinden oynarlar, birbirlerini yontarlar ve tanınmayacak hâle getirirler. Birbirlerine uyarlar, belli bir düzene girerler ve esrarlı bir şekilde arzularımızın biçim ve rengini alırlar. Değişmeyen hiçbir şey, neredeyse hiçbir şey kalmaz geride; her yeni izlenim bir öncekini gölgeler; her yeni anı, eskisini yalanla tanınmayacak şekle sokar ya da tam tersine çevirir." Stephan Zweig *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar: Casanova-Stendhal-Tolstoy*, Çev. Gülperi Sert, Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s. 17.

40 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tarık yahut Endülüs'ün Fethi)*, s. 88.

41 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 255.

ru süratle yol alsa da, şairin mısraları ve tiradları bir şekilde kanaatlerimiz doğrulayarak, bizi cesaretlendirmeye devam etmektedir. Onun bir *yokluk şairi* olduğunu isbat eden ya da zaman kavramını aşırı bir yorumla yarı-tanrı bir mizaçla kavradığını gösterecek birçok mısra önümüze çıkmaktadır:

"Ölümdür, ölümdür ilâh-ı zaman!..
Zamandır zaman âlih-i bî-âmân!.."[42]

Zaman imha eden bir şey olarak algılandığında, elbette onun tanrısı yokoluşun bizzat kendisi gibi algılanan ölüm olacaktır. Buradaki algıda şair, (zaman=ölüm) gibi bir formüle ulaşmış görünmektedir. İnsan sonluluğunun doğal bir sonucu olarak, ölçme/ölçülme, zaman kavramını tetiklemekte, bu sefer de zaman, insanı gömüleceği çukura doğru yollayan bir güç olmaktadır. *Amansız bir mabud olarak zaman; zamanın ilâhı olarak ölüm!* Hâmid'i kışkırtan, ona bir şeyler yazdırarak, bu anlayıştan az da olsa sıyrılmasını sağlayan şey, sanıyoruz yine bir şair oluşudur. Denilebilir ki onun derdi, devası olmuştur.

Hâmid, sanki hiç sıkılmadan, bu zıtlıklara yasladığı *yokluk şairliği* oyununu oynaya durmuştur. Fakat bu oyunun bir gerçekle biteceğinden kuşku yoktur. Seksenbeşlik ihtiyar Hâmid, inilderken ve dudakları *Lüsyen* demeye hazırlanırken en gerçek anını yaşamıştır. Acıdır; fakat ölmek Hâmid için tam anlamıyla bir mahvoluş simgesidir:

"Merhaba sana ey cihan, ey hâk-i sâfil,
ki bize kademe-i i'tila sen oldun!..
Biz ki vaktiyle senin dâirene dâhil
idik. Bizi mahvetmekle acep ne buldun."[43]

Toprağa dönüş eski bir dostun kazığı gibi gelir Hâmid'e. Zamanın kollarına bir kere düşen, ırmağın delice akışına karşı hangi savaşı verirse versin, bu ırmakta tükenecektir. Eriyen çakıl taşları gibi cismi ve zamanla ismi küçülecek ve tozlaşacaktır. Bu noktada zaman kavramının, Hâmid için dostâne bir

---

42 Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Sardanapal)*, s. 209.
43 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Bâlâdan Bir Ses)*, s. 171.

duruşu ve aydınlık bir yüzü yoktur, diyebiliriz. Bu çatışmalar, diğer tarafıyla da defaatle belirttiğmiz vechile, Hâmid'in yaşamsal desteği olmuştur. Hayata karşı, elinden kaydığı nisbette bir tutunuş gösterir. Bu tutunmak gayreti çok yoğun olarak yaşandığından, Hâmid'de derviş duruşu, ibâdet-taat düşkünü zâhid bir yapı ve tevekkül eden bir ruh hâli pek görülmez. O, deyim yerindeyse, oturmuş kavramlara yaslanan Osmanlı adamlarının değil; değişimi kucaklayan ve onunla kapışan Tanzîmât adamlarının sofrasında yer alır.

Mutasavvıfların *ibnü'l-vakt* diyerek ânın kuşatıcılığını ve özellikle bir defalığını, avuçlar arasından akışını fark ederek, kendi varlığını daha dikkatli bir temâşâya çağırdığı ruh hâleti, Hâmid için aslında ciddî bir anlam ifade eder. Ne var ki, kendisi gibi tiyatro kahramanları da *olmazların* peşine düşmüştür: "Yaşasak birleşemeyeceğiz. Yaşamayalım. Ölsek birleşemeyeceğiz. Ölmeyelim... Ne yapalım? İlâhî, İlâhî! Acep dünyada benden başka bir böyle müşküle uğramış kulun var mıdır?"[44] Böylece Hâmid yine kendi kuyusunu kazmanın peşine düşer. Zıtlıklar bulur ve oraya âdeta çöreklenir. Derdi de devâsı da oradadır. Allah'tan bir çıkış murâd ediyor değildir. Niçin çıkış yaratmadığını sorgulamaktadır. İnsanın acûl oluşu ve bir bakıma zamanın kaskatı ve sabırlı duruşu burada göze çarpar:

"Hâlıksın ey zaman fakat elbette çok sabûr;
Senden doğar denir mi bu mahlûk-ı nev-zuhûr?"[45]

Hâmid teatral bağlamda bir oyun karakterini şikâyet etse de, burada yok eden yönüyle önümüze çıkan zaman kavramının, iyiden iyiye tanrılaştığına şâhit oluyoruz. Bu tip yakıştırmalar yapabilmek için de, tiyatrolar daha risksiz ve uygun bir yerdir. Yaratan bir zaman tefekkürü yok eden bir zamanı da peşisıra kurgulamıştır. Hâmid'in böyle bir kuvvetle sulh imzalama ihtimâli yoktur. Karnına sancılar sokan zamanın geçiciliği gerçeği, Hâmid'i yine de bir psikoza sürüklemez. O, hayata odaklanmaya devam eder. Bu odaklanış esnasında, zamanı ardına alan başkaca bir söylem

---

44 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Mâcerâ-yı Aşk)*, s. 82.
45 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Hakan)*, s. 384.

üretmez, onun yerine zamanı hep karşısında tutarak ve hep-hiç dengesinde oyununu kurarak düşmanının varlığını destekler. Yine zıtlıklar içre Hâmid'in bilindik resmi ortaya çıkar:

"... Hasmım zamandır
demek ki aldatan o bî-amândır."[46]

"Zaman daha büyüklerimizi, kavîlerimizi de ağlatır"[47] diyen şair, varlığını desteklediği gerçek karşısında bir vecde gelecek midir? Cevabımız olumsuzdur. Çünkü Hâmid'in hayranlığı ile düşmanlığı arasında bir zıtlaşma yoktur. Sanki burada daha önce ifade ettiğimiz üzere bir çemberde bağdaş kuran hislerin birbirlerine doğru yaklaşımları nisbetinde, hızlı duygusal geçişler görülür. Kanaatimizce şair şöyle bir noktaya gelir: *Meğerki topraklaşacağım, öyleyse yazmak da neyin nesi? İtibar ve para için mi yalnızca?* Belki bir kısmı öyledir; fakat yazmak aynı zamanda onun için bir ilaç gibidir. Sonsuzluğa doğru bakışını fırlatabilmektir, bunca dalgalar arasında sükûn arayışıdır. Şiirin kargaşası, hayatın kargaşasına karşı bir cevap ve sığınak mahiyetinde düşünülebilir. Öyle ya da böyle Hâmid, zamanın yok edici olduğundan birçok kereler emin olur. Zamana Hâlık'sın der ama bu itikadî bir yargı değildir. Sabûr olduğunu söyler lakin bu yalnızca bir yakıştırmadır. Bu karmaşa çerçevesinde Doğu-Batı ayrımı bitmiş, şair için anlamını yitirmiştir. Çünkü evrensel bir sancı, farklı gibi görünen uçları çoktan birleştiriviermiştir: " ... Sâika-i zaman denilen kuvve-i mücbirenin karşısında bütün insaniyet uleması, cehelesi, zaleme ve cebâbîresi ile beraber daima zebûndur."[48]

3. KADER-HÜRRİYET İLİŞKİSİ

"Her nesnenin miktarı, meblağı ve tazim ve kesmek ve kat'... "[49]; hükmetmek, takdir etmek, rızkını daraltmak, emretmek, iş,

46 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)*, s. 159.
47 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tarık yahut Endülüs'ün Fethi)*, s. 129.
48 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 205.
49 Ahterî, *a.g.e.*, s. 797.

ölçü gibi anlamlara gelen *kader* kelimesi, hayatın ana damarlarını yoklayan ve bütün dinlerin, anlayışların ve zamanların mutlaka gündemini meşgul eden bir gerçekliktir.[50] Kelâmî bir mesele olarak, tartışmacı bir üslûpla dile getirilen kavramın, her izahı âdeta yeni sorulara gebe bir sorunsal hâline gelebilmektedir. Sanki bu kavram hiç konuşulmamalıdır ve belki de en çok o tartışılmalıdır. Kur'ân'da yüzden fazla yerde farklı kalıplarda –isim ve fiil olarak- Allah'a nisbetle anlaşılan kavram, hem bir amaca uygun işleyen küllî yaratım plânını ve tam bir ölçüyü ifade ederken, hem de önü sonu belli bir gerçekliğin Yüksek Zât tarafından peyderpey sunulması olarak da zikredilmiştir. Daha ziyade ilim, kudret ve tekvîn esması doğrultusunda anlaşılan kavram için, bir bölünüş düşünüldüğünde; kader=ölçü'ye; kaza=eylem'e denk düşmektedir. Bu bağlamda kader, "Allah'ın bütün nesne ve olayları ezelî ilmiyle bilip belirlemesi, diye; hükmetmek, muhkem ve sağlam yapmak; emretmek, yerine getirmek anlamlarındaki kaza ise, "Allah'ın nesne ve olaylara ilişkin ezelî plânını gerçekleştirmesi şeklinde tanımlanabilmektedir."[51]

Bilmek/'İlm sıfatının merkezde olduğu bir kader tanımlamasında hemen bir çatallaşma başlar. Hasan-ı Basrî, *Risâle*'sinde bu meseleyi farklı bir algılamayla, ilmin bir icbâr doğurmadığını, bu noktada ezelî ilmin malûma (insan iradesine) tâbi olduğunu, takdirî/icbarî olmadığını şöyle ifade eder: "Ey Emîre'l-Müminîn! Allah bir kulu kör edip sonra "gör, yoksa sana

---

50 Arkaik zamanlardan beri tartışılagelen kader meselesi bağlamında bir örnek zikretmek yerinde olacaktır. Örneğin *ay-Tanrı* inanışlarında, kaderin örümcek olarak tasvir edildiği görülmüştür ve bu benzetişin metaforik bir altyapısı vardır: "Ay, yaşayan her şeyin efendisi ve bazı ölülerin rehberi olduğu için kaderi *'örmüştür.'* Bazı mitlerde ayın, büyük bir örümcek olarak betimlenmesi rastlantı değildir; pek çok halkta bu imgeye rastlarız; çünkü örmek, yalnızca kaderi önceden belirlemek (antropolojik düzlemde) ve (kozmolojik düzlemde) farklı gerçeklikleri birleştirmek anlamına gelmemektedir. *Yaratmak* demektir; örümceğin ağını dokuduğu ipliği kendinden üretmesi gibi kendi özünden ortaya çıkarmaktır. Ay, yaşayan tüm biçimlerin tükenmez kaynağı değil midir? Ama "dokunmuş" olan her şey gibi yaşamlar belli bir bütün üzerinde dokunurlar, bu da kaderdir." Eliade, *a.g.e.*, s. 190.

51 Yusuf Şevki Yavuz, "Kader", *DİA*, İstanbul, 2001, XXIV/58-59.

azab ederim" veya sağır edip sonra "işit, yoksa sana azab ederim" yahut dilsiz edip "konuş, yoksa sana azab ederim demeyecek kadar insaflı ve âdildir. Ey Emîre'l-Müminîn! Bu akıl sahipleri için gizlenmeyecek bir hakikattir."[52] Yönümüzü diğer tarafa çevirecek olursak, Ortaçağın önemli Hristiyan filozoflarından Augustinus'un bu meseleyi daha farklı bir zaviyeden izah ettiğini görürüz: "Tanrı her şeyi, insanın özgür eylemlerini bile, önceden bilir. Augustinus, yaratılış ve Tanrı'nın mutlak gücü konusunda, Hristiyan inancına uygun olarak, dünyanın Tanrı tarafından hiçten, özgürce yaratılmış olduğunu öne sürmüştür."[53] Artık bu noktada kaderin çatallaşması barizdir; ya ilim evveldir ya irade onun zaten üstündedir.

Kadîm bir mesele olarak kader kavramı, insan hürriyetini merkeze alan ve otoriteyi Allah olarak belirleyen rasyonalist bir algıda, ilminin kuşatıcılığını ve sınırlı âlemin bütün zamansal-mekânsal manevralarının kesin olarak önceden bilinmesi bağlamında yahut küllî ve cüzî gibi irade kavramları üzerinden yapılan taktiksel/mantıkî ayrımlarla anlaşılsın; hayatın girift bağları ve insanın geriye doğru tekrar tekrar tarihleştiren ilginç hafızasıyla, yeni yeni elbiseler giymekte, böylece anlam dehlizini gittikçe genişletmektedir.

Semâvî dinlerin tarihsel sıralaması bakımından Yahudi ve Hristiyan kelâmının selef oluşu göz önünde bulundurulduğunda, kader kavramının Hâmid üzerinden okunması, bizim kanaatimizce, ancak Batı yönünde mantıklı olabilirdi. Ayrıca kader tartışmalarının, bazı kaynaklarda bir Hristiyan ile Yahya ed-Dimeşkî arasındaki meşhur tartışmayla ilişkilendirilmesi de bizi buna yöneltmiştir. Hristiyan kelâmında kader algısıyla ilgili geliştirilen fatalist yönle, 19. yy.ın kendi aurası içerisinde devamlı yükselen *hürriyet* vurgusu, kavramın yorumunu güçleştirmektedir. Hürriyet kelimesinin büyülü atmosferinin Osmanlı topraklarında nasıl da çalkalandığından *Giriş* kısmında bahsetmiştik.

52 "Hasan-ı Basrî'nin Kader Hakkında Halife Abdülmelik b. Mervan'a Mektubu", Çev. L. Doğan-Y. Kutluay, *AÜİFD*, III (1959), 3, s. 79.
53 Cevizci, *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*, Asa Kitabevi, Bursa, 2001, s. 59.

Kader kavramının hürriyet merkezindeki değerlendirme sürecini Geylan ed-Dımeşkî'nin, Halife b. Ömer Abdülaziz'e mektubunda sorduğu sorulardan takip etmek mantıklı olacaktır diye düşünüyoruz: "Ey Ömer, sen hiç yaptığını yeren yahut yerdiğini yapan veya emrettiği şeyden dolayı cezalandıran veya cezalandıracağı şeyi emreden akıllı bir kimse gördün mü? Yahut sen hiç insanları, doğru dine davet eden ve sonra onları ondan saptıran feraset sahibi birini gördün mü? Sen hizmetçilerine onların güç yetiremeyecekleri vazifeler yükleyen yahut onları itaatlerinden dolayı cezalandıran merhametli bir kimse gördün mü?"[54]

Buradaki soruların çizdiği problemler evreninde, kaderin formunu belirleyen şey, eğer yaratma eylemi olarak kabul edilirse, yaratmanın içeriği ve şekli kaderin kaderini çizen ana etmen olarak belirir. Yaratma eylemi tek ve sonsuz bir hamleyse, yazgı kaçınılmazdır. Yaratma eylemi süreklilik arz ediyorsa/ şe'n o hâlde bilmek eylemi, yaratmakla eşitlenecektir. Bu bağlamda hep bir *"şimdi"* yalnızca gerçektir ve bir o *"ân"* yaşanmaktadır. Dolayısıyla her şey tekrar kodlanıyor, hazır bir ölçü değil; her defasında farklı ve doğru ölçüler eşliğinde insan ve evren kaderini tekrar tekrar şekillendiren üst bir ölçü belirmektedir: Yarın yoktur, gelecek sene, bir sokak sonraki kaza ve biraz sonra karna girecek bir bıçak; bunlar bilgi dışı değildir, kayıt dışı da değildir. Yaratılmamıştır ve bilgi türü içinde düşünülemez; uzun bir *«ân trafiği»* vardır. Otorite Allah'tır; etkinlik ise belli ölçüler ve sınırlar çerçevesinde insana bırakılmıştır.[55] Bir de evreni ve Tanrı'yı ezelîleştiren bir algı söz konusudur. Her olay özüne uygun kendi seyrini izler. Tabiatıyla böyledir, tabiat burada mühim bir karakterdir. Tek başına bir *oluş*'u simgelemektedir.[56] Kadîm bir meseleyi bu şekilde bir

54 H. Austryn Wolfson, *Kelâm Felsefeleri (Müslüman-Hristiyan-Yahudi Kelâmı)*, Çev. Kasım Turhan, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 472.

55 Bu noktada tek şahsın yahut tek eylemin ehemmiyeti su yüzüne çıkar:
"Bir kişi edyâna verir ihtilâf
Bir kişi akvâma verir i'tilâf" Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 34.

56 Felsefe geleneği içerisinde genel bilgi için bkz. Cevizci, *a.g.e.*, s. 95-104; Bu bağlamda Mehmet Aydın'ın *Din Felsefesi* kitabındaki "İnsan Hürriyeti ve Determinizm" isimli bölümü de (s. 160-175) incelenebilir.

izah çabası olmakla beraber, tam tersi bir mantıkla bütün ânları tek hamleye kilitleyen, belirli zaman-mekân-eylem çemberinde insana henüz yapmadığının bilgisine sahip bir Allah tarafından, yine de kendi yolunu çizebilecek güçlerle donatılmış bir varlığın ser-encâmından bahsetmek de mümkündür. Ve bu ikisi arasındaki farkları yahut diğer birçok anlama biçimini izah etmek, elbetteki çalışmamızın sınırlarını zorlamaktadır. Gayretimiz Hâmid'in referans alabileceği noktalara temas etmekten ibarettir. Bu noktada biz, Hâmid'in kader algısını anlama çabamızda üç farklı yol tesbit edebildik ve meseleyi bu şekilde yorumlayacağız:

1. İnsanın yazgısına daha en baştan yenik düştüğü, ne yaparsa yapsın bileğini bükemeyeceği bir güç karşısında acı çektiği, tam bir pranga hükmündeki cebrî kader: Fatalite.
2. Ne olacağı belli olmayan bir âlemde, körlemesine ve ıstıraplar doğurtan, neredeyse tamamen tesadüflerin sonucu olarak kader.
3. Hürriyet merkezinde, insanın deyim yerindeyse kendi kaderini elleriyle çizdiği, şekillendirdiği ve kâinatın ölçülü işleyişinde âdeta sivrilen bir uç olarak; insanın ihtişamlı fakat sınırlı iradesinin eylediği kader.

a. Boğaza Geçirilen Bir İlmek Olarak Kader: Fatalite

" ...
Dünyaya biz,
ayak takımı, ezilmek için gelmişiz;
baştakiler yükselmek için. Onlar kibar,
biz gubâr. Yüksekliğimiz de aynı idbâr!
Bizimki irtifâ, onlarınki i'tilâ."[57]

57 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 87.

Cebrî bir güç tarafından ayak takımı olmaya zorlanan bir güruh her ne yapsa boşunadır, bu kudrete boyun eğmek en doğru yol olacaktır. Onlar, yani ayak takımı bu hayatın önemsiz tozcuklarıdır. İkbâli terse dönen/müdebbirin yükselişi, âdeta ters bir açıyla çukura doğru iken; diğer seçkin ve şanslı takım, dikey bir yükseliş içerisindedir: "… Kaderullâh'a hiçbir suretle karşı durulmaz. İllâ rıza eyle, teşekkürle, itaatle, hayretle!"[58]

Aslında Hâmid'in konak geçmişi ve bürokratik macerası göz önünde bulundurulduğunda, onun kaderden şikâyet ettiği zamanlar parasız kaldığı dakikalara denk düşmektedir, diye düşünüyoruz. Sanki o vakitler aşağı kamaradanmış gibi konuşur. Bazen de bütün hayat akışını kazanan ve kaybedenin eşitlendiği kıymetsiz bir oyuna indirger: "Hayat ezelde yazılmış bir oyundur, biz yalnız oyuncuyuz."[59] Elbette bu oyunda zararı yaratan ve zarar ettiren güç olarak Allah, tam bir yazgıcı olarak tarif edilir:

"Hem mücrim eyleyen bizi –o- hem cezâ eden,
İnsan bu hâli anlamıyor rıhlet etmeden."[60]

Takdir edilecektir ki, bu bir oyunsa bile, yeterince tehlikelidir. İster bazı yumurtaların çürük olacağı ezelî ilmin izdüşümüyle bilinsin, ister bu şey kişilerin alnına yazılmış kara bir yazı olsun, değişmeyen bir husus vardır: Bazı yumurtalar zaten hep çürük olmak için var edilmiştir ya da diğer bir ifadeyle oyunu başlamadan kaybetmişlerdir. Hâmid bu fatalist anlayışla, yüce Yaratıcı'yı sorgulama sürecini başlatır. Niçin oyunu kaybedecekler baştan bellidir demek ister:

"Eser-i pençe-i zencî-i kazâ!…
Yahut etmiş de işâret İblîs,
Yaratılmış bu Ebu'l-hevl-i celîs"[61]

58 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Macera-yı Aşk)*, s. 95.
59 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Zeynep)*, s. 368
60 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (İlhan)*, s. 208.
61 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 51.

Pençe-i zencî-i kazanın tayin eden tarafıyla, şeytanî bir kötülüğü aynı kulvarda yarıştıran Hâmid için, bu kaostan kurtuluşun yolu, yine inandığı Yaratıcı'dan geçmektedir. Fakat nasıl olsa başka bir aralıkta O'na sığınmaktan da vazgeçecektir. Yine de bir an olsun, sığınağına dönmek ister Hâmid. Olan şeylerin bir hikmeti olabileceğini, bir başkasının kendine hatırlatmasını birden anlamlı buluverir: "Buyurduğunuz gibi her işin başı kader ve Allah'tan başka kimseden fayda beklemek câiz değil."[62] Hâmid, faydaların düşünülemeyeceği bir mesele ve cevapların öyle kolay kolay arz-ı endam etmediği bu sorular karşısında, her işin başını kader olarak belirleyip, Allah'tan gayrısına bu meyanda bel bağlamanın anlamsızlığını ikrâr etse de, olan biten şeylere çoğunca anlam veremez. Alt dudağı devamlı sarkan bir adam gibidir. Veremli bir kızın yıkılışının nedenini sorgulamak, hakikati örten incecik bir perdedir artık:

"Semî' u Basîr olan ey ilâh
Nedir acaba bu kızda günah
Niçin oluyor bu böyle tebâh
Neden geliyor o baht-ı siyah
Nasıl demeyim bu hikmete ‹‹âh››"[63]

Hikmet algısını yitiren bir zihin için, hayatın zalimane akışı, insanı binlerce soruyla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu noktada yenik düşmüş bir inanç söz konusudur. Şüphelerine yenik düşmüş bir inancın tutunduğu dalı bırakmadan önce, son bir arayışla sorgulamaları devam etmektedir. Âdeta düşünen, akleden ve kendi işini yürütenlerle kucaklaşmak istemeyen bir tanrı anlayışı göze çarpar. Belki kaderin en büyük düğümlerinden birini de, *neden böyle* sorusu sıkılaştırmıştır:

"Nedendir mükedder fakat âkılân,
Ve hep sâflardır safâ-yâb olan?..."[64]

---

62 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 232.
63 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 228.
64 Tarhan, *Bütün Tiyatroları IV (Sardanapal)*, s. 169.

Kanaatimizce bu algı bir cebriyeciliktir. Zekilere ve iyilere düşman kesilen ve onların paylarını daima ebter kılacak olan Yüce Yaratıcı'nın değiştirilemez yazısı mısralarca hatırlatılır:

"Bir gün olsun gülmeyim mi? Ey kader!
Zaten ömür denilen şey üç günlük;
o müddette nice bir bu düşkünlük?"[65]

Öyleyse insan bu durumda suçlu mudur? Bir kere şaire göre düzenek hatalıdır. Bu düzenek sorunlu işlemektedir, adalet mekanizması paslanmış, katı demir bir çark gibi parçalayan ve önceden belli darbeleriyle âdeta bir terör havası estiren bir şeydir. İnsan eğer kötüyse, bedbahtsa, katilse, maktûlse ve hatta bir canavarsa dahi, yaşananlar bu paslı çarkın doğal bir sonucudur. Öyleyse Hâmid, tekrar tekrar aynı şeyi sorar:

"O bir canavardır, peki, anladık
Niçindir ânı canavar eylemek?"[66]

Bu soruların cevabı aslında bellidir. Bir müellifin değiştirilemez yazısı söz konusudur. Şiirlerinde ve tiyatrolarında, şu veya bu şekilde dile getirdiği problemin tam bir cevabını, Abdullahü's-Sağîr oyununda verir:

"Yazmışsa o bül-heves müellif
Olmaz buna kimseler muhâlif
Hatta beni eylesen de tahyîr
Ben eyleyemem bu hâli tağyîr"[67]

Bu noktada eklemeliyiz ki, Fatalizm'in bir başka yönü vardır ve bu yön gayet ilgi çekicidir. Bir kere temizleyen bir yönü vardır; insanı masalsı bir boşluğa yuvarlamaktadır. O boşlukta her şey sıfırlanmakta ve masumiyet esas olmaktadır. Çünkü insan zaten nedir ki ve ne yapabilecektir ki kötüye giden şeyler karşısında? Öyleyse, viski ve kadın hürriyet demektir. Çünkü talihler ve günahlar bellidir. Hâmid işin bu tarafıyla pek meşgul olmaz. O alınyazıcılığın iç karartan tarafıyla il-

65 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)*, s. 234.
66 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 80.
67 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Abdullâhü's-Sağîr)*, s. 471.

gili mısralar devşirir, diyaloglar kurgular. Öyle ki ya buraya gelmiş olmaktan müthiş rahatsızlık duyan karakterleri konuşturur: "Müstakbel!.. Müstakbel!.. Heyhat!.. Yine meraklanıyorum Bahaeddin! Bizim ki mâzimiz refte refte pezîrâ-yı intifâ bir şuleden ibarettir; bizim ki istikbalimiz, derece derece kasvet-i mütezâyid bir sehâb-ı zulmettir; acaba ne cürmümüz vardı ki bu sitem-gâh-ı devrâna ilkâ olunduk"[68] yahut bizzat kendisi söyler:

"Bir gün bu zincir de kırılır gider. Lâkin şurasını anlayamıyorum ki bu hayat denilen bâr-ı girân-ı belâyı böyle zahmetlerle çekmekte ne mânâ vardır?"[69]

b. Tesadüflerin Dünyası

"Âdil ü Kahhâr, Kayyûm u Kadîr
Hem 'Alîm ü hem Semî' u hem Basîr
Ehl-i fence başkadır hep nâm-ı kader,
Hep tesadüflerdir ahkâm-ı kader!"[70]

Yaratılışı yok kabul eden bir algılama biçimi, ilk bakışta tanrısız bir evreni öngörüyor gibiyse de, diğer taraftan bu algılayış, tam olarak tanımlayamadığı şeylere bir isim bulamama pozisyonu içine düşmektedir. Bilen, duyan ve gücü yeten Allah'ın takdiri yerine, tesadüfler boy gösterir. Böyle bir dünya çerçevesinde sarhoş ile dervişin yeri, bir çeşit denk gelmeye bağlıdır. Tesadüf, doğal olarak mükellefiyetten çok muafiyete dönük bir eylem biçimini tetiklemektedir. Öyleyse neyin, nerede ve niçin olduğunun pek de bir esprisi kalmayacaktır. Boşluk ve hiçlik duygularını sofraya buyur etmeyi seven Hâmid, tesadüfe bağlı bir kader anlayışını bazen kullanır:

"Pek çıfıtsın doğrusu sen ey imam,
Musevî olsan olursun bir haham!"[71]

---

68 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 227.
69 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, s. 422.
70 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Garâm)*, s. 104.
71 Tarhan, *a.g.e.*, s. 178.

İnsanları bir bakıma eşitleyen bir tavır burada göze çarpar. Sanki insanın durduğu yer ile olan dinamik bağlantısını ve seçimlerini hiçe/tesadüfe indirgeyen, tamamen *öylesine* bir evren ve insan ilişkisi ortaya çıkar. Mademki imam-haham, zâlim-mazlum, veremli-gürbüz arasındaki uçurumları kurgulayan tanrısal güç, bunca şeyi bir kanuna bağlamaksızın yokuş aşağı bırakmıştır; öyleyse insan neye tutunmalıdır, ya da hangi şey tutunulmaya layıktır? Burada, tabiatla ya da vahiyle konuşan İlâhî kelâm ne demek istemektedir? Ne olacağınız malum değil ya da kim bilir ne olacaksınız mı demektedir? Liyakât, hürriyet, seçim olmaksızın ilâhî bir talih yahut yıldızının parlaklığı mı insana can vermektedir? Vakanın ağırlığı, bütün var sayımları âdeta harcar gibidir: Birisi haham olacaktır diğeri ise imam ve burada sorgulanacak bir şey değil; yalnızca kabullenilecek bir gerçek belirir. İşte bu garip gerçeklerden oluşan dünyanın hâkimi, bu noktada tesâdüflerden başkası değildir:

"Tesâdüfât-ı şuûndur hayat-ı nev'- i beşer
Zalâm içinde o bir kârbân-ı firkattir."[72]

Karanlıklar içinde seyreden bir ayrılık, kopuş kervanı, ne yana gidececeğini bilemez. Onun yolunu aydınlatacak ne bir fener ne de bir rehber vardır. Hadiselerin birbiriyle rastlantısal çarpışması sonucu bir şeyler olmaktadır. Ezici bir gücün, tesadüfî eylemleri ve tanımlanamayan bir şey olarak kader fikri hâkimdir. Hâmid'in deyim yerindeyse en karmaşık ve acılı yönü de buralarda aranmalıdır:

"Eyyâm-ı hayat hutût-ı muhâtarâttır;
her sahife dest-i kazâda bir berâttır,
ki biz, câhiller, onu harekâtımızla
okuruz, malum olan melekâtımızla
değil. Hâdisât ilahların lisânıdır;
biz anlamayız. Ve onların ihsânıdır
ki bu cehalet bize nasib olmuş, medâr
olmuş. Yoksa ömrümüz hep âlâm u ekdâr

72 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turan)*, s. 149.

içinde, nimet-i hayattan hiçbir lezzet
almayarak geçerdi."[73]

Dest-i kazânın, hileli dokunuşlarla ve fanilerin anlayamayacağı eylemsel bir lisanla konuşması karşısında, tam bir *ebkem ü câhil, samt u hayret* içerisinde kalan insan, bir bakıma mutluluğunu da buradaki bilgisizliğiyle elde etmiştir. Tabi ki burada bahsedilen mutluluk tam bir neşe hâli değil; zorunlu bir nihayet karşısında teskin olmak için teslim oluştur. Bir çeşit doğa kanunudur yaşanan ve âlemi düzenleyen kanun bu sefer de tesadüf olarak belirir: "Kâvânîn-i tabî'iyyenin en doğrusu kânûn-ı tesâdüftür."[74]

Şaşmaz bir kanun olarak tesadüf kavramını düşünmek, Hâmid için gayet doğal bir seçim gibi duruyor. Mademki insan müthiş bir cehaletle karanlıklar içinde, bir firkat kervanında yola revan olmuştur; öyleyse matematiğin ve satrancın olmadığı bir evren tam da onun seyahatine uygun düşmektedir. Zaten Hâmid'in fikrince hayatın akışında bizi bulan güzellikler, yaşamın hoş kokulu meyveleri, şen kahkahaları, bir hesabın, üstün bir matematiğin, kusursuz bir grafikle kurguladığı/yarattığı şeyler değildir. Öyle ki şairin bir nişandan dönen Fatma Hanım'la evlenişi, bir hayranının safdilliği sayesinde Lüsyen'i tanıması, Çerkezistan'dan sürgün gelen annesinin, Hekimbaşı'nın mahdumu tarihçi Hayrullah Bey ile garip tesadüflerle halvet oluşu, şaire şunu öğretmiş olabilir: İnsanın kendisi daima seçen değil; çoğunca seçilen bir şeydir.

Böyle bir akışta kader algısı ya fatalist bir çizgi takip ederek ‹‹*zaten öyle olacaktı*›› parantezine doğru, ya da hoş sürprizlerin doldurduğu bir ‹‹*tesadüfler dünyası*››na açılır. Bu noktada belirtmeliyiz ki, üçüncü bir yol olarak hürriyet merkezli anlayışı ise Batıcı paradigmanın izinde, kendi geri kalmışlığını sorgulayan bir milletin, kendi geçmişini yargılama sürecinde başvurduğu bir eleştiri mekanizmasıdır. Tesadüflerin dünya-

---

73 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 216-217.
74 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (İbn Musa yahut Zâtü'l-Cemâl)*, s. 185.

sı her ne kadar hesapsız-kitapsız ve lâlettayin bir yaratım eyleminin önünü açıyorsa da, Hâmid'e göre birçok doğru sonucun temelinde sebepler değil; akla gelmez şeyler, gariplikler yatmaktadır: "Dünyada ne kadar tesadüfler vardır ki iltizâm ile yapılan şeylerden bin kat doğru görünür."[75]

c. Hürriyet Gölgesinde Bir Ölçü Olarak Kader

" ...
Ne demek!... Bir eve girsin haydud:
Ona eyler mi delâlet mabûd?.
Ne demek!... Bir köyü bassın a'dâ:
Bu kâil olur mu 'adl-i Hudâ?."[76]

Haydud ve düşman üzerinden, kötülük problemi hakkında bir fikir yürüten Hâmid, tercihi ve özgür iradeyi merkeze alan bir kader algısının yahut ahlâkî duruşun da önünü açar.[77] Allah'ın adaleti tayin ve tesis edişiyle, kötülüğün eyleme dönüşmesindeki faktörleri sorgularken, haydutun ve düşmanın, kötülüğü bizzat seçtiğini ima etmektedir. Ehl-i Sünnet tasavvurunun cebrî bir alınyazısıyla, uçsuz/salt bir egonun hürriyeti arasında denge teessüs etmek istemesi gibi (cüz'î irade); Hâmid de kötülüğün, aslında insanın kendi potansiyellerini şer lehine bükmesiyle ilgili olduğu kanaatini, özellikle Batı'ya yenik düşen Osmanlı gerçeğiyle ilişkilendirerek yorumlamaktadır. Bu bağlamda insanın yahut toplumun eylemleriyle, bu eylemlerden aldığı sonuçları arasında bir bağ kurulur ve böylece kader tek bir çizgi olarak değil; âdeta Allah ile kulun ortak çizdiği ikili bir yol olarak belirir:

---

75 Tarhan, *Bütün Tiyatroları III (Duhter-i Hindû)*, s. 42.
76 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 74.
77 Ahlâkî duruş ve eylemle bunun ilişkisi hakkında İlhami Güler'in, Toshihiko Izutsu (*God and Man in The Qur'an*) ve Kadı Abdulcabbâr'ın (*el-Usûlu'l-Hamse*) eserleri merkezinde yaptığı aktarımı dikkat çekicidir: "*Ahlâk her şeyden önce bir 'ilişki'dir. Bir kişi ile kişi, kişi ile toplum veya bir insanlık durumu, bir toplum ile toplum veya insan ile Tanrı arasında hür, niyete bağlı kasdî bir ilişkidir. Bu ilişki bir davranış veya bir 'tutum' ile sonuç ve sorumluluk doğuran bir ilişkidir. Ahlâka konu olan eylem ya medhi ya zemmi gerektirir ya da zemmi ve 'ıkâbı gerektirmektedir.*" İlhami Güler, *Allah'ın Ahlâkîliği Sorunu –Ehl-i Sünnet'in Allah Tasavvuruna Ahlâkî Açıdan Eleştirel Bir Yaklaşım-*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2000, s. 32.

"Cilve-i tedbir ile hem-rev kader
Avn-i ilâhî ile sa'y-i beşer"[78]

Bu beyitte ifade edildiği vechile, tedbir-sa'y ile kader-'avn ilişkisi daha ziyade kontrollü bir zihinsel algıyla, seçim ve yaratım olarak kodlansa da, yine de kaderin anlaşılmaz bir *cilve* olduğu fikri su yüzüne çıkar. Bizi Hâmid hakkında yorum geliştirirken cesaretlendiren şey de, onun bu açık-uçlu söylem biçimidir. Üçüncü bir yolun kapısını aralayan da, onun bu kesinliği reddeden tavrıdır. Elbette bu tavır bir taraftan ötekini anlamayı kolaylaştıran geniş bir açı hediye etse de; diğer taraftan insanın hep bir *Araf* duygusuna itmektedir:

"Âh!... Esrâr-ı kader mucizdir!...
Âh!... Efkâr-ı beşer âcizdir!..."[79]

Hâmid bu kararsız tavrıyla yürüyüşünü sürdürürken, yeri gelir kesin bir tavır takındığı da görülür. Misâlen, kader-hürriyet bağlamında düşünecek olursak, insanı yaşayakaldığı ne varsa tamamının bir seçim ve nihayet takdîr olduğundan da bahseder: "İnsan kendi ister de mücrim olur. Allah da onun cezasını takdir eder."[80] Cürmün ve sevabın sahibi, yani bu şeyleri ortaya çıkaran özne insandır ve Allah, ölçü gereği bunların karşılığını takdir etmektedir. Bu algıda hayatın bütün gizil/mistik yönlerini, romantik vurgularını, hikmete bağlı yürüyüşünü, sonsuz ümidi bitiren, kuru bir matematik olarak sebep-sonuç (kozalite) silsilesi olarak önümüze açılan hayat içinde, insan yapayalnız bir hâldedir. Öyleyse dua metafizik bir deşarj, içi ferahlatmak için yapılan retorik bir sızlanma mıdır? Tarih ve tabiat bu kadar başıboş mudur? İnsan ötelerle bütün irtibatlarını yitirmiş midir? Sanıyoruz Hâmid, artı-eksi hesaplı bir kaderi fikren desteklese de[81] fıtraten bu şeye pek yanaşmaz. Ya da Allah'ın eylem biçimine içten içe bir kırgınlık ve kızgınlık duymaktadır:

---

78 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 38.
79 Tarhan, *Bütün Şiirleri IV (Kahpe)*, s. 76.
80 Tarhan, *Bütün Tiyatroları V (Tarık yahut Endülüs'ün Fethi)*, s. 111.
81 "Tâli' insanın istidadına göre tecelli ediyor." *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 161.

"Galiba başka penâh olmadığıyçün, insan
onu hem münkir olur hem diler ondan ihsân!
...
'Bu ne Yarabbi?' dedim
Tanyeri baktım gülüyor!
'Âdetullâh'ını, Yarab, bilirim ben:
Hiç de bir şeye karışmaz gibisin sen.
Beşerin aklı ki in'âmındır;
o senin abdine ilhâmındır."[82]

Şair burada, insanın kaba ilişkilerinin, rekabet yüklü doğasının eşliğinde, kıskançlığın ve kötülüğün bolca görülebildiği, bu çamursu sahaya tenezzül etmeyen bir tanrı biçimini hem eleştirmekte hem de bunu *Âdetullâh* olarak nitelendirmektedir. Aynı zamanda aklın yetersizliği yüzünden günaha batan âdemoğlunun, Allah'tan başka gidecek yeri olmadığını, hem de bizzat aklı, mucizevî bir âlet olarak insana bahşetmenin, Allah tarafından Âdemoğluna yapılabilecek en büyük yardım olduğunu ifade etmektedir. Burada bir şeylere tam olarak inanamayan bir adamın, insanların inandığı şeyleri sorgulama eğilimi göze çarpar. Bu adam sanki hem dünya işleriyle ilgilenmeyen bir Allah anlayışına bıyıkaltı gülümser hem de bu kayıtsızlığa karşı bir kızgınlık gösterir. Sonra da *elbette, zaten böyle de olmalıdır* dercesine, aklın hürriyetini ve iradî eylemi yüceltir. Hâmid bu emniyetsizlikleri kullanmada tam bir kompetandır.

Bu emniyetsizliğin elbette kelâmî ve tarihî izdüşümleri vardır. Ayrıca Ehl-i Sünnet'in kader anlayışının bir kısmıyla da ilişkilendirilebilmektedir: "... Ehl-i Sünnet'in (özellikle Eşarîliğin) Allah ile insan arasında kurduğu ilişki, bir taraftan sonsuz merhamet; diğer taraftan da sonsuz (mutlak) güç ilişkisi olduğu için (Adalet'e dayanmadığı için); ne yapacağı belli olmayan, insana yaptıkları ve yapabilecekleri, bilinemeyen, tahmin edilemeyen, istediğini yapan, insanî düzlemde anladığımız ahlâk kavramlarıyla yapacakları ve yaptıkları anlaşılmayan bir

82 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 273-274.

Allah tasavvuru ortaya çıktı."[83] Buradaki asıl husus, geleneksel bir algının nasıl yorumlandığından çok; gelenekle yürüyen şairin son tahlilde ne düşündüğü meselesidir.

Kader fikrinin/inancının mutlak güç yahut mutlak merhamete dayandırılması olarak yorumlanması meselesi, bu meseleyle meşgul olan insanın yaşadığı zaman, mekân, sosyo-ekonomik durumla da yakînen ilişkilidir. Kaldı ki Hâmid'in yaşadığı çağın, diğer birçok çağa oranla daha trajik ve bürokratik yönleriyle öne çıktığı düşünülürse, 19. yy. farklı kader anlayışlarının, yeni kodlarla yorumlandığı bir zaman dilimi olarak da görülebilir. Doğal olarak Hâmid de, bazen kaderin hürriyetten hız alan tarafını sekteye uğratıp, bütün meseleyi korkan bir varlık olarak insanın menfaate ve umuda dayalı yere kapanışları olarak da yorumlayabilmektedir:

"Tesadüfün de, derim, nâm u şânı kanundur
Bugünkü nâmı tesadüfse neyleyim kaderin!..

...

Nedir, ya hikmeti Allah önünde secdelerin?.
O Hâlık'ın ceberûtunda olmasa heybet,
Olur mu bizde sübûtu recâ ile hazerin?"[84]

Görülüyor ki Hâmid için kader bir kanun, bir cebr, bir tesadüf yahut hür bir seçimden de doğsa, bütün anlamlar ya nazlı bir esrâra, ya da sanrılı bir korkuya sırtını vermektedir. Belki de Hâmid'in kaderi, kaderi böylece anlamaktır.

4. FENÂ-YOKOLUŞ

Hâmid için kullanacağımız *Fenâ* kavramı, tasavvufî terminolojiden biraz farklı olarak, daha yüce bir varlıkla olan kaynaşmanın önşartı mâhiyetindeki benliği yitiriş anlamından çok; ilk kaba anlamıyla daha çok ilgilidir: *Yok olmak!* Oysa tasavvufî bağlamda fenâ kavramı çok renkli ve zengin bir içeriğe

---

83 Güler, *a.g.e.*, s. 22-23.
84 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Ölü)*, s. 143.

sahiptir: "Müridin kötü huy ve vasıflarını yok edip onların yerine iyi hasletler kazanması anlamında kullanılan fenâ terimi özellikle ilk dönemlerde cehâletin yerine ilmin, gafletin yerine zikrin, zulmün yerine adaletin, nankörlüğün yerine şükrün, mâsiyet ve günahın yerine taat ve ibadetin geçmesi şeklinde anlaşılmıştır."[85] Bir çeşit terbiye ve tezkiye nihayetinde, müridin fenâ-bekâ cetvelinde ilerleme meselesi, fenânın gerçek anlamını sergiler. Anlıyoruz ki, fenâ burada bir köprüdür; oysa bu kavram Hâmid için bir uçurumdur.

Her kavram gibi fenâ da farklı düşünsel açılımlara dayanır ve tarihsel seyir itibariyle yeni formulasyonlarla buluşur. Vahdet-i Vücûd anlayışının yaygınlaşmasıyla, fenâ fi'l kusûd, fenâ fi'ş-şühûd ve fenâ fi'l-vücûd gibi kavramsal özelleşmeler görülür. Tarikatların gelişip zenginleşmesi ve sosyal içerikle kaynaşması nisbetinde fenâ fi'ş-şeyh, fenâ fi'l-pîr gibi ek tanımlar yapılır.[86] Buradaki fenâ kavramları bir üst varlıkta kendini sıfırlayarak, sivri ve yaratıcı duyguları törpüleyerek, bir başakcasına eğilerek özünü, diğer varlığa emanet etmek ve ilahî bir rüzgârla başağın başkalaşmış/kutsanmış bir formda geri dönüşüyle ilişkilendirilebilir.

Hâmid'in *fenâ*sı göksel olan şeylerle böylesi bir köprü kurmaz. O şüphe eşliğinde düşer ve düştüğü kuyunun adı elbette ölümdür. Bu düşüş, hakikati bozan tam bir hiçlik duygusuyla da örtüşür. Bu hiçlik duygusu çemberinde yok olmak vardır; İslâmî bir kavram ve inanç gerçeği olarak, Âhiret kendini hissettirmez: " ... Kur'ân'ın Âhiret anlayışını temel olarak be-

---

85 Mustafa Kara, "Fenâ", *DİA*, İstanbul, 1995, XII/333.

86 Kara, "a.g.m.", s. 333-335; Ayrıca tarikatlarla beraber gelişen yeni fenâ kavramlarının tanımları için bkz. Cebecioğlu, *a.g.e.*, s. 208-211.

Bu noktada belirtmeliyiz ki, Ethem Cebecioğlu, eserinde özellikle Hind mistisizmi ile İslâmî terminolojideki farklılığa ısrarla vurgu yapar: "*... Hind mistisizminde hiçlik, fenâyı ifade etmesine rağmen; İslâm tasavvufunda kul hiç olmaz; hiçin yerine Allah'ın sıfatları geçer. Bu, şu manadadır: Kul, insan olarak taşıdığı sıfatları ve huyları terk eder; fenâya ererek, tam hâle gelir; olgunlaşır. Ancak, bu giden kötü sıfatların ve ahlâkın yerini, Allah'ta mükemmel olarak bulunan ilâhi sıfatlar veya ilâhi huylar alır. Yani Hind mistisizmindeki gibi, yokluğa gidiş, yokluk, hiçlik söz konusu değil; aksine mükemmel olan Allah'ın sıfat ve ahlâkında yenilenme, yükselme hususu gündemdedir.*" *A.g.e.*, s. 208.

lirleyen görüş, her insanın yaptığı işlerin müthiş ve daha önce hiç hissetmediği bir şekilde şuuruna vardırılacağı bir ânın, "saat'in" (es-sâa') geleceğidir. Bu durumda insan artık kesin olarak yaptıklarını, yapamadıklarını ve hatalarını karşısında bulup onlar hakkında bir karar verilmesini, bunların "zorunlu" bir neticesi olarak kabul edecektir. (Zorunlu kelimesi tırnak içine alınmıştır, çünkü Allah'ın rahmeti sonsuzdur, affedebilir.)"[87]

Son saat ve kuru kemiklerin dirilişi meselesi, tam bir reddedişle karşılanmaz. Denilebilir ki, Hâmid'in fenâ yorumu, Âhiret şuurunu yitirir; fakat tam bir Nihilizm'e gitmez. Nihilizm'in temel argümanını ve tezini özetleyen bir aforizma olarak, "*Nihil est in intelectu quod non prius fuerit in sensu*/Zihinlerde duyularda olmamış bir şey yoktur" ve "*Nihil ex nihilo fit* /Hiçten hiç çıkmaz" ifadeleri kabul edililirse, bu bağlamda Nihilizm, tanrının varlığını, ruhun ölümsüzlüğü fikrini, iradenin otonom oluşunu ve aklın ihtiyarını yadsıyarak, epistemolojik olarak gerçek ve nesnel bilgiyi olumsuzlar.Tanrı bilgisini ve inancını boş, evrenin akışını anlamsız-amaçsız bularak, etik bağlamda ise ahlâkî normları ve kutsalları, rasyonel olarak tartışmaya değer görmeyerek, kendinin sınırlarını çizen net bir görüş ortaya koyar.[88]

Biz bu bağlamda Hâmid'in *fenâ* kavramını yorumlama ve işleme biçimini iki zaviyeden ele alacağız. Emniyetsiz bir hâletle, tam bir Âhiret şuuru taşımayan bir zekânın, kara kutuyu andıran düşünceleri bağlamında, birinci başlıkta "*Şüpheli Bir Düşüş*"ten; ikinci başlıkta ise *hiç* kavramının elinde kıvranan; fakat tam bir yokoluş fikrinin görülmediği, "*Nahif Bir Nihilite*" den bahsedeceğiz. Takdir edilecektir ki, Hâmid'in fikriyatı bu iki algıyla harmanlanarak karmaşık bir hâlet sergiler:

"Bahr-ı bî-intihâ-yı hılkatte
Bu siyeh perde-i hakîkatte
Bir "hayâlet"dir oynamış, gitmiş,
Eylemiş kahkahayla vâveylâ!

---

87 Fazlur Rahman, *a.g.e.*, s. 106.
88 Cevizci, *a.g.e.*, s. 287-288.

Ne aceb bir sadâ imiş âni!
Şimdi bizce ilelebed fânî!"[89]

Yaratıcıyı ve yaratılışı kabullenen Hâmid, bir taraftan da hakikati/varoluşu sonsuz bir yaratılışın okyanusundaki siyah bir perde, yani bir gölge-âlem olarak tasvir etmekte, kendisinin bütün eylemlerini ise –ister bu eylemler neşeye gark olsun isterse de feryatla bitsin- hayâlet varlığın çırpınışı olarak yorumlamaktadır. Her şey çarçabuk olup bitmiştir ve sonsuzluğa doğru akan bir fanî deverânı görülür. Bu duygu kıvrımları çerçevesinde kâh şüpheyle düşen bir ruh olarak kâh da bütün varlığı neredeyse reddedecek bir nahif nihilist olarak Hâmid'in resmi belirir.

a. Şüpheli Bir Düşüş

Buradaki düşüşten kastımız, Âhiret inancındaki sallantılar sebebiyle, kendi hakikatini içselleştirerek bir huzur hâletine erişemeyen kişinin, belli-belirsiz bir yere/hiçe, karanlığa doğru seyridir. Bu seyirde ezel-ebed yoktur. *Şimdi*'nin tükeneceği o son *"ân"* gerçekliği söz konusudur ve sanıyoruz asıl soru şöyle gelir: "Gerçekten bu ân'dan sonra bir şey var mı?" Hâmid bu soruya *hayır* cevabı vermeyi kolaylaştıran argümanlar biriktirir; yani söyleminin *giriş* ve *gelişme* bölümünde, sahipsiz bir âlem kompozisyonu çizer. Ne var ki *sonuç* kısmında, yine gözleri bir Yaratıcı'yı arar ki her şey zaten O'na doğru akmaktadır:

"Âlem, diyoruz hayâldir hep,
Gördüklerimiz zılâldir hep;
Tâbir-i diğerle hepsi hiçlik,
Hiçlik ise hepsidir kezâlik.
Bir hiç ki Hakk'ın dâldir hep
Pür-kudret-i zü'l-Celâldir hep
Herhâlde mevttir hakîkat
Ahvâl-i beşer o hâldir hep"[90]

---

89 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 58.
90 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 76.

Şiir, gölge-âlem tasavvuruyla başlar ve keskin hatlar çizerek bir *hiç*liğe kıvrılır. Kıvrılarak gittiği yerde sebat etmeden, bu sefer de aksi yönde *hep* arazisine doğru yola çıkar ve nihayet hep-hiç ikiliği Allah'ın birliğinde erir. Zaten buradaki zıtlık, varlık âleminin devamı için gerekli mayayı taşımaktadır. Hâmid bu noktada asıl söyleyeceğini sona bırakır. İnsan fikri ve eylemi, bu en son zikredilen hakikat karşısında tökezlemektedir. Ölüm, kuyunun derinliğini belirleyen bir cevher/öz olarak göz kırpar. Görüngü ve hissiyat ölüm yüzünden yere devrilir. Şimdi de âlem düpedüz bir yok oluştan ibarettir.

"   ...
Bu nâire-i akl u dehânın,
Darbı ile bir fikr-i nihânın!"[91]

Sokrates'e atfedilen *"cahillik erdemdir"* sözü nisbetince, dehânın beynini yakıp kavuran şey –Hâmid biraz da kendini bu sınıftan saymaktadır- bir hiçlik fikrinin insanı daha da kuvvetle saracağı günlerin kesin olarak gelecek olmasıdır. Denilebilir ki ölümün kesinliği burada *hiç*i payandalayan bir şey hâline gelir. Hâmid şunun farkındadır: Yaşlandıkça onu teskin edecek felsefeler, inançlar, kıssalar tükenecektir. Onu bekleyen asıl şey, bir yokluk hissinin âdeta onu darp edercesine sarsması olacaktır. Hâmid'in düşüşünün nedenlerinden biri de, ölüm sonrasının ve birçok manevî beklentinin zahirden çok batına dönük oluşudur. Âdeta şöyle bir soru takılmıştır şairin zihnine: *"Bunca şey olacak öyle mi? Peki, nerede?"* Bu bağlamda kabul görmüş bütün ulvî hislenişlerin kökenini sırf egoya ait tasarımlar olarak düşünmek Hâmid için mümkün olmaktadır:

"   ...
Aşk-ı yâr, aşk-ı vatan, aşk-ı ehl ü 'ıyâl,
aşk-ı cemiyyet, aşk-ı kavmiyyet, hep hayâl...
bunlar hep benlikten münbais havalardır.

91 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Zeynep)*, s. 321.

Aşk-ı ilâhî bile o menbadan sâdır
olmakta."[92]

Aynı ruh hâleti çerçevesinde, Makber'ine gömdüğü Fatma Hanım'ın toprak altında gittikçe kendini salan ve kurtlanan nâzenîn vücudunu düşündükçe, zihni daralır ve aynı soru hortlar: *Peki, nerede?* Bu noktada düşüş başlamıştır artık:

"Bâkî bu zevâhir olmalıydı;
Cânân bana zâhir olmalıydı.
Olmaz bana bir penâh arşın;
Olsun senin ey İlâh arşın.
Ukbâda makâbir olmalıydı,
Kalbim ona zâir olmalıydı.
Ehvendi 'adem cehennem olsa,
Fikrim yine kâfir olmalıydı."[93]

Koca göklere sığınamayan Hâmid, artık arşı, sahibine geri vermek ister: "Olsun senin ey İlâh arşın." Peki, gerçekten ister mi? Öyleyse niçin intihar etmemiştir? Cevap gayet açıktır. Acıların dahi keyfini sürebilecek kadar kendisine düşkün biri, göklere sığınmamak bir tarafa; bir apartman dairesinde bile senelerce yüksünmeden yaşamıştır. Oysa konaklardan ve şaşaalardan, sönük bir apartman dairesine düşüş, gerçekten sonu düşünmeyen bir insanı çıldırtacak kadar vehametler içermektedir. Hâmid büyük acılarını şiirlerde bizzat söylemeyi; nahif bir Nihilizm'e giden cümlelerini ise tiyatro kahramanlarına söyletmeyi bu yüzden tercih etmiştir, diye düşünüyoruz:

Şahs-ı kadîd-
"Huda mâlihülyadır, efsanedir!...
Tayf-
Ölürken görürsün o hülya nedir!..."[94]

Teatral olarak bir iskeleti andıran müphem şahıs, Allah'ın varlığını ve diğer dünyanın imkânını sorgular ve aynı zaman-

---

92 Tarhan, *Bütün Tiyatroları II (Cünûn-ı Aşk)*, s. 251.
93 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 58.
94 Tarhan, *Bütün Tiyatroları I (Yadigâr-ı Harb)*, s. 304.

da bu şeylerin birer kuruntudan ibaret olduğu yargısına varır. Fakat tayf/hayâletimsi nûr, *hiç de öyle değil* dercesine adama gözdağı vermektedir. Hâmid içindeki *acaba*ların kurguladığı çift-başlı/hermetik yolda yine tezatlarıyla baş başadır. Belki de bu garip hiçlik duygusunun sebebi *Hâtıraları*'nda belirttiği vechile, yalnızlığa karşı duyduğu zaafta aranmalıdır: "Gündüz sokakta ben izdiham içinde gâib bir ecnebî, gece odamda ben, boşluk içinde bir hiçlik! Nefsimi bu yalnızlıktan siyânet, merhûme refîkamın hayâline hıyanet demek olacağı için düşünmekten korkuyor bu yalnızlığa tahammül edemeyeceğimi hissediyordum..."[95]

İlâhına arşı iade ettirten, yerlerde defalarca kendisine makberler kazdırtan Fatma Hanım için, aslında tam bir yas tutamayacağı itirafını daha en baştan yapan şair, bir bakıma bizim de onun hakkında yaptığımız yorumları, zihinsel ve anlamsal boşluklara yuvarlamaktadır. *Boşluk içinde bir hiçlik* diyerek, kendisi de zihinsel haritasının şaşırtıcı ve gücenik yönünü böylece tasvir etmiştir:

"Bilmem neye bu diyar muğber?
Gönlüm gibi her civar muğber.
Toz toprak içinde sakînân hep,

...

Mescidle mezar ser-be-ser hâk,
Mihrab hazin, menâr muğber

...

Eşcâra hazan şiken getirmiş,
Berg ü beri târumâr, muğber.
Kuşlarda garîb hâlet-i renc,
Maksatları hâk-sâr, muğber.
Açmışsa da, renksiz çiçekler,
Ermişse de nevbahar, muğber.
Nesrîn ile Nesteren kırılmış,
Sünbül ile fül-figar muğber.

---

95 *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*, s. 178.

Hiç neşesi kalmamış bu bağın,
Serv ü çemen ü çenâr muğber."[96]

Manzara, muhtelif ıstıraplarla çizilmiş kara bir siluet olarak tasvir edilmiştir. Âdeta bir cehennem ürküntüsü hâlindeki varlıklar, bin pişman ve küskün olarak şuraya buraya serpilmişlerdir. Çünkü varlık izini süren birçok nazar, yakînen bilecektir ki bu menâzırlar geçicidir, bozulmaya ayarlıdır, sona doğru akmaya mahkûmdur. Peki, ne olacaktır insan ölünce? Hâmid binlerce kere sorduğu bu soruya, en büyük cevabını ya da cevapsızlığını, kendi zihinsel merkezinden yani şüphelerinden alır: "Sükût, o hutbesidir kâinata emvâtın!"[97]

b. Nahif Nihilite

Meta-etik ve epistemolojik olarak, en son hakikatı, mizânı, hesabı olumsuzlayan ve doğal olarak kendi süreci nihayetinde yok sayan Nihilizm, insanı tam bir yalnızlığa ve karmaşaya sürüklemektedir. Gelip geçen günler, geçip gelen şeyler değildir; mahvedip geçen gerçekliklerdir. Çünkü şair, bu zâviyeden bakıldığında salt bir yokun/hiçin pençesine düşecektir. Kendine kollarını iki yana açarak bir teselli arasa da yahut bütün gerçekliklerden kaçmak istese de kollarını kavuşturup olduğu yere mıhlanacak ve o hiç gerçeğine yenik düşecektir. Hâmid'in nihilist bir algıyla söylediği vakitler bu korkunun doğal bir sonucu olarak, karanlık mısralar göze çarpar:

-HİÇ-Â-HİÇ-
"Kılan benim gibi şedd-i rihâl-i hîç-â-hîç,
Verir bu lafz-ı hayata meâl-i hîç-â-hîç.
Gurûbdur geçen eyyâm u şebdir âyende,
Kemâl-i hîçe mukârin zevâl-i hîç-â-hîç.
Zalâm içinde kollarım arar bir şey,
Bulur, fakat bulurum bir hayâl-i hîç-â-hîç
Cünûn-ı mâtem ile sû-be-sû şitâb ederim,

96 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 91-92.
97 Tarhan, *Bütün Tiyatroları VI (Turan)*, s. 166.

Kaçar güzârgehimden zılâl-i hîç-â-hîç
Gehî gırîy-i serimden gubârlar tozarak
Olur zalâmıma merkez cibâl-i hîç-â-hîç
İki vücûd olurum, vahdet içre, kendimden
Cevap alır, ederim bin suâl-i hîç-â-hîç.
Geçer hevâdan o dem rüzgâr hâlinde,
Benât-ı bî-ser ü pâ vü ricâl-i hîç-â-hîç.
Olur vücûduma sârî ve rûhuma târî,
Tazallumât-ı sükût u melâl-i hîç-â-hîç
Kavuşturup dururum kollarım sütûn-âsâ,
Ru'ûd-ı sâkıtadan bir misâl-i hîç-â-hîç.
Çıkar peyinde nihayet ketîbe-i 'ademin,
Hayâl-i yâr denir, ol cemâl-i hîç-â-hîç."[98]

Peki, Hâmid bu hiçlik duygusuyla cedelleşirken nelerini bu yolda kaybetmiştir? O, ne Nietzsche gibi çıldırmış ne de o hiçlikte kendini yitirerek Allah'ı bulduğunu iddia eden Hallâc-ı Mansûr gibi tân edilmiştir. Hâmid, hayatında bir aralık delirmeye yüz tuttuğunu hatta delirdiğini ifade etse de, delirdiğini hiç iddia etmeyenlerden daha çok kadın, viski ve para tüketmiştir. Belki bunlar insanın acı çekmediğini gösterir deliller değildir; ne var ki insanın hayata olan tutkusunu belgeler şeylerdir. Kendi ifadesiyle o, yaşamayı gebermeye tercih etmiştir: "Ben bir zaman ne kadar tereddütler geçirdim. Hiçlikle bu acı hayatı mukayese ettim. Hem kendim için, hem de kaybettiklerim, sevdiklerim için yaşamağı, gebermeğe tercih ettim."[99]

Hâmid, varlık-yokluk salıncağında ne kadar sallanırsa sallansın, bir gün salıncaktan inip, ayaklarının yere basacağı anı bekler. Onda yalnızca nihiliteye bir yakınlaşma görülür. Tabi ki bu nahif duyguların harmanlanmasıyla gerçekleşmektedir. Hiç olduğu ve hiçleşeceği kaygısı yaşarken, bu işin nasıl olacağı sorusunu, salt bir nihilist gibi tanrısız bir evren algısıyla değil; bizzat Allah'a danışarak öğrenmek ister:

---

98 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 114.
99 *Abdülhak Hâmid'in Mektupları II*, s. 592.

"Hiç olması lâzımsa, ne lâzımdı vücûdum,
Maksad ne ki geldim bu sitem-gâh-ı fenâya?"[100]

Bu mesele Hâmid için çözülesi bir şey değildir. Sordukça çetrefil bir hâl alan bu soruya, verdiği cevaplardan biri oldukça ilgi çekicidir. İnsanın daha doğuştan giyeceği belli olan gömlek kefen ise, ayrıca varlığın en rahat döşeği –ki bu ifade biraz da zorunluluğun retoriğidir- mezar olacaksa, mukayyet varlığıyla insan, sadece ve sadece mutlak olanın bir uzantısı mıdır? Burası Hâmid için net değildir, aynen felsefesi gibi flûdur:

"Hükm, seni halk eder Perverdigârındır;
Hil'at sana kefendir; serîr mezarındır.
Ey zıll-ı mütekellim ki, iskâtı düşvâr,
Sen fenânın resmi, 'ademin timsâlisin,
Yahut ki vücûd-ı mutlakın hayâlisin."[101]

Öyleyse der Hâmid, dünyada olmak yahut olmamak nedir? Günahkâr ya da sufi olmak neyi değiştirir? Büyük adam-küçük adam ayrımları, hakikaten bir anlam ifade etmekte midir? [102] Bir ölünün yasını tutmakla, onu biraz sonra unutmuş olmak insandan ne alır ve insana ne verir? Kahramanlık destanları yazmakla, boş şeyler karalamak insanı nereye ulaştıracaktır? İnsanı bunca seçim ve yazgılardan sonra ne beklemektedir? Bir hayâlse bunca şey, gerçek nedir ve insanın elinde ne kalmaktadır? Bu müphem algılamanın biriktirdiği sorulara, basitçe *hiç* cevabı verilir:

"Şu beyti okurdu bana gâh gâh:
O şellâledir ki hayât-ı beşer
Nihâyette ummân-ı mahva düşer!"[103]

Düşen ve kaybolan kara bir şelale olarak tarih ve onun içinde insan, Hâmid'e göre mahvolmak kesinliğine doğru süratle akmaktadır. O kesin ölüm hakikati, uzaklardan her birimize

---

100 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 63.
101 Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 64.
102 *"İnsan büyük olur mu? O insan ki hiç olur!"* Tarhan, *Bütün Tiyatroları VII (Hakan)*, s. 416.
103 Tarhan, *Bütün Şiirleri I (Sahra)*, s. 80.

göz kırpmaktadır. Hâmid, o gözle karşı karşıya gelmek istemez ve o gözün, kendisini yiyip bitirmesinden ötürü, ruhsal bir düşkünlüğe düçar olur. Bir çıkış arasa da, nihayetle hikâyenin nerede ve nasıl sonlanacağını zaten bilir: *Ummân-ı mahv*, bütün canları yutmaktadır.

O büyük hiç, ne var ne yok her şeyi karanlığına gömmektedir. Işıklı caddeler ve süslü kadınlar, yaz meyveleri ve dondurmalar orada yoktur. Övgüler ve yergiler yerle bir olmaktadır. Dahası bir iman duygusu, yerini hiçliğe bırakır. Hâmid de bunların olacağını en baştan kestiren biri olarak, çoğunca karanlığına gömülür. Bir vakitler maddiyât ile maneviyâtı birbirine bağladığı Allah inancı[104] orada gittikçe gözden yiter:

> *"Olmak ki emin: Yok oldun artık.*
> *Bir yâr bu loş, derin, karanlık."*[105]

---

104 *"Fenâ ile bekâya aklı ermez kimsenin*
maddiyyet de senindir maneviyet de senin!" Tarhan, *Bütün Şiirleri III (Hep yahut Hiç)*, s. 312.

105 Tarhan, *Bütün Şiirleri II (Makber)*, s. 69.

Sonuç

19. yüzyıl, Batı paradigmasının Devlet-i Aliyye'de teessüs ettirdiği siyasal, sosyal ve manevî, psikolojik ve ekonomik yeni ortamlar sebebiyle, farklı algılanan bir zaman dilimidir. Değişen şeylerin, muhtelif yönlerden esip duran onca rüzgârın, edebiyat vadisine inmemesi ve orada yeni düzenlemeler yapmaması düşünülemezdi. İşte bu değişen vadinin konaklayıcılarından Abdülhak Hâmid Tarhan, Sultan Abdülmecid'den II. Abdülhamid'e, Yeni Osmanlı'dan İttihat ve Terakkî'ye, Enver Paşa'dan Mustafa Kemal'e ve hatta İsmet İnönü'ye uzanan ömür aralığında, devlet geleneği ve felsefî duruş açısından, birbirinden farklı zamanlara eşlik etmiştir.

Bir devrin mühim bir şahsını çalışırken, hayatı ile sanatı arasındaki ilişkiyi kuran araştırmacı, kısmen de olsa zihnini özgürleştirmeli ve karşıyı okuma gayretini arttırmak için, subjektif bir yolu gerekirse takip edebilmelidir. Bu takip ediş, lalettayin bir yol takibi değil; çalıştığı kişiyle, eserlerini okuyarak da olsa, *entelektüel bir empati* kurmasıyla bağdaştırılabilir. Bu bağlamda bazı çıkarımlarımızı sunarak noktalamak istiyoruz:

1. Tanzîmat gerçeği öncelikle, Batı'nın göz dolduran ve uzak bir ufukta süzülen; askerî, ekonomik, siyasal etkinliklerini kendi topraklarında uygulamak arzusunda olan, ön plândaki sınıfın, yani padişah ve vezirlerin başı çektiği devlet ricalinin arzusuna dayanır. Ne var ki, varoluşları ve gelenekleri itibariyle Doğu'ya ait kabul edebileceğimiz bu sınıf, daha en baştan sosyal hayat ve kültür açısından ikili bir yolu, yani dualiteyi oluşturmalarıyla malum ve maluldur.

2. Bu yüzyıl sosyal hayat-edebiyat ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiğinde, fiziksel âlemi algılayışta daha seküler/dünyevî bir görüşün; metafizik âlemi algıda ise, ibadetlerin kendisine pek yer bulamadığı, ahlâkî anlamda *iyi insan* ülküsünün gündeme güçlü bir şekilde oturduğu zamandır.

3. Devlet-i Aliyye'nin hâkim bürokratik yapısı ilerlemek, ötekini yakalamak, devleti kurtarmak, Hürriyet-Adalet-Müsâvât, Parlemento, Meclis, İstibdât, Cumhuriyet gibi, toplumun büyük kısmının yabancı olduğu fikir ve tasarımlarla karşıyı yüceltirken; kendi değerlerini de korumak içgüdüsüyle, yeni algılarını hızla tasnif etmiştir. Bu algı biçimlerinde karşı paydadan az ya da çok alarak oluşan, yani kısmen Doğulu ve gerçekten Batılı, azıcık Batılı ve genel itibarla Doğulu, bir yönüyle Doğu, diğer yönüyle Batı şeklinde ifade edebileceğimiz sınıflar oluşmuştur. Bu şekilde kaotik manevralar yapan kavramlar, âdeta kendine benzer şahsiyetler ve gruplar inşa etmiştir. Bu da çalışmamızda bahsi geçen "buçukluk" analojisine denk gelmektedir.

4. Bu yüzyılda fikirlerin güzergâhı çift yönlü hareket etmeye başlayınca, metafizik kavramlar, şüphe merkezinde tekrar değerlendirilmeye başlanmıştır. Artık kavramlar akîde olarak değil; birer problematik olarak dikkat çekerler. Şinasî'nin, Mustafa Reşit Paşa için, *Medeniyet Resulü* demesi, ilk etapta haddi aşmak olarak yorumlanabilirken; Abdülhak Hâmid Tarhan'a gelindiğinde Allah için *"Tıfl-ı Ekber"* dahi denebilecektir. Buradaki cüret, şatahat mantığıyla karıştırılmamalıdır. Biri naz-niyaz ilişkisinin doğal bir sonucu; diğeri ise kavramları tanrısal sahadan alıp, insanî bir sahaya çekmenin bir göstergesidir.

5. Hâmid hayatı boyu memur kalmış bir insandır. Siyasî mecrada ve etrafta olup biten onca hengâme içerisinde, hep bir memurdur; fakat sosyal ortamda yahut kendi mahrem dünyasında asla memur değilmiş gibi yaşamıştır.

6. *"Yazmaktan okumaya pek vaktim kalmadı"* diyen Hâmid'in, kalemini kullanırken dayandığı entelektüel birikim, kanaatimizce şu sacayağına dayanmaktadır:

i. Kadavra üzerinde çalışan bir dede, tarihçi bir baba, güçlü bir ironik lisana sahip Mason bir ağabey ve yurdundan koparılan annesinin ikame ettiği, karmaşık bir konak kültürü içerisinde büyümek,

ii. İlk tahsilinin ardından, özel hocalar eşliğinde klasik medrese derslerinin ona kattığı arkaik ve gramatik kültüre sahip olmak,

iii. Bürokrasinin içinde olması hasebiyle, kalburüstü devlet ricâli ve yazı adamlarıyla diyalogları münasebetiyle, çabucak edindiği fikrî birikim.

7. Hâmid, kendince bir ekol yahut üstad olma gayesini gütmemiştir. Aynı zamanda o, tam anlamıyla edebî bir cemiyetin üyesi hüviyetini de taşımaz.

8. Hâmid'in sanat görüşü, genel ve hâkim kanaat icabı hep bir tezat duygusu içinde yürüyor gibiyse de, bu yürüyüşte, duyguların tam bir karşılıklı kapışması değil; bir çemberin etrafında toparlanmış ve diz dize vermiş his yumaklarının paslaşması söz konusudur.

9. Hâmid'in sanat algısında, gözü yaşlı ve bazen aşırıya giden bir Romantizm, bazen de metafizik âlemi tam bir şüpheyle izleyen Pozitivizm izleri vardır. Bu yolların arasından, sisli *üçüncü bir yol* açılır; eyvandaki adam olarak o, bu sisli yoldan yeni bir üslub devşirmez. Sadece o sisli yolda yürümeye devam eder. Bu yüzden, orada tam olarak üçüncü bir yol yoktur; üçüncü bir yola benzeyen bir çizgi var gibidir.

10. Hâmid *gayeci* değildir; apolitiktir ve ânın peşine düşer. Günü kurtarmak, onun en önemli ödevlerinden olmuştur ve sanat görüşü de bu felsefî çizgide seyreder.

11. Hâmid'in romantizmi çoğunca panteizm ve egoizmle birleşerek kendine has bir yol tutturur. Kendine düşkün oluşu, onu daha kırılgan yapar ve daha kırılgan oldukça, şüphelendiği fakat yine de kendisinden başkasına açılamadığı Allah'a doğru sürüklenir.

12. Hâmid'in *"üçüncü bir yol gibi"* olma gayretinin en bariz görüldüğü eser, Garâm'dır. Garâm'ın evreninde, her şey her şeyle ilgilidir. Sanki bu bütünlüğe, birazdan yeni bir terkip daha eklenecektir. Şâir, daha önce söylemediği bir şeyi söylecekmiş gibi mısra aralarında ufak ufak fısıldar. Bu fısıltı bir türlü sese dönüşmez.

13. Devrin genel anlayışı doğrultusunda, eserlerin bütününde, peygamberlik mesleği, yerini akla bırakmıştır. Bu bağlamda, Hz. Muhammed'in, az da olsa gündeme geldiği tek eser *Ruhlar*'dır.

14. Hâmid'in ütopyası *40. Asır*'dır. Ütopyasında ortak akıl, dinin yerini almıştır.

15. Hâmid için tezatlar şâiri denmişse de bizce o, tam bir *yokluk şairi*dir. Hayata odaklayan bir insan olduğundan, ölümün çehresini karanlık görür. Ölüm, ya insanı kıskıvrak yakalayan ve onun varoluşunu köşeye kıstırıp eziveren bir *kıskaç*, ya da bütün eylemi ve söylemi yere çalan, bütün seviyeleri en aşağıya indirgeyen bir *sıfırlayıcı* olarak vardır. Yine de o, Doğu yönünde bazı sapmalar yaparak, sonsuzluk fikrini de dile getirir.

16. Âhiret inancı bağlamında, onun bütün düşünüşleri ve inanma pratikleri hep kısır bir korkuyla yüz yüze gelir. Hâmid, ölümü bir facia, Ahiret'i ise bir asıl âlem olarak değil; aslın sisli bir uzantısı olarak görür.



Kaynakça

Kitaplar

Abdülhak Hâmid'in Hatıraları, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.

Abdülhak Hâmid'in Mektupları I-II, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995.

Ahmet Cevdet Paşa, *Ma'rûzât*, Haz. Yusuf Halaçoğlu, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1980.

Ahmet Mithat Efendi, *Üss-i İnkılâb II*, Haz. Tahir Galip Seratlı, Selis Kitaplar, İstanbul, 2004.

AKAL, Cemal Bali, *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Yayınları, Ankara, 2005.

AKÇURA, Yusuf, *Üç Tarz-ı Siyâset*, Lotus Yayınevi, Ankara, 2008.

AKINCI, Gündüz, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (Doktora Çalışması), Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1954.

ARİSTO, *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1996.

AROUET, Francois-Marie (Voltaire), *Felsefe Sözlüğü I*, Çev. Lütfi Ay, MEB, İstanbul, 2007.

ATAY, Falih Rıfkı, *Çankaya*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2008.

ATÇEKEN, İsmail Hakkı, *Endülüs'ün Fethi ve Mûsâ bin Nusayr*, Araştırma Yayınları, Ankara, 2002.

AYDIN, Mehmet, *Din Felsefesi*, İzmir İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İzmir, 2002.

AYVAZOĞLU, Beşir, *1924-Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006.

BANARLI, Nihad Sâmi, *Resimli Türk Edebiyâtı Tarihi I-II*, MEB, İstanbul, 2001.

BAUDELAIRE, Charles, *Kırk Kötülük Çiçeği*, Çev. Ahmet Necdet, Broy Yayınları, İzmir, 1994.

BERKES, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

BEYATLI, Yahya Kemâl, *Edebiyata Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2005.

———; *Makaleler ve Abdülhak Hâmid'in Mektupları*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1977.

BEZİRCİ, Asım, *Abdülhak Hâmid ve Târık yahut Endülüs'ün Fethi*, Oluş Yayınları, İstanbul, 1966.

BİLGEGİL, Kaya, *Abdülhak Hâmid'in Şiirlerinde Ledünnî Meselelerden Allah I, Allah ve O'nun vücudunu ifade eden isimler)-Mevzûun filoloji bakımından tedkiki,* Osman Yalçın Matbaası, İstanbul, 1959.

BROWNE, Janet, *Türlerin Kökeni -Charles Darwin-,* Çev. Orhan Düz, Versus Yayınları, İstanbul, 2008.

BYRON, George Gordon, *Sardanapolus,* Çev. Mehmet Enisi, Hilmi Kitaphanesi, Basan ve Yayan: İbrahim Hilmi, İstanbul, 1934.

CEBECİOĞLU, Ethem, *Tasavvuf Terimleri&Deyimler Sözlüğü,* Anka Yayınları, İstanbul, 2004.

CEVİZCİ, Ahmet, *Aydınlanma Felsefesi Tarihi,* Asa Kitabevi, Bursa, 2008.

———; *Felsefe Terimleri Sözlüğü,* Paradigma Yayınları, İstanbul, 2003.

———; *İlkçağ Felsefesi Tarihi,* Asa Kitabevi, Bursa, 2006.

———; *Ortaçağ Felsefesi Tarihi,* Asa Kitabevi, Bursa, 2001.

COMTE, Auguste, *Pozitif Felsefe Kursları,* Çev. Erkan Ataçay, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2001.

———; *Catechisme Positiviste ou Sommaire Exposition De La Religion En Treize En Tretiens Systématiques Entre Une Femme Et Un Prétetre De L'Humanité,* Paris, 1874. *(e-kitap)*

CONDILLAC, E. B. De, *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Bir Deneme,* Çev. M. Katırcıoğlu, MEB, 1992.

DAŞÇIOĞLU, Yılmaz, *Abdülhak Hamit Tarhan,* Şule Yayınları, İstanbul, 1999.

DERRIDA, Jacques, *Khóra,* Çev. Didem Eryar, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2008.

DİLMEN, İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmid ve Eserleri,* Neşr. Kanaat Kütüphanesi, Sanayi-i Nefise Matbaası, İstanbul, 1932.

DİZDAROĞLU, Hikmet, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı, Eserleri,* Varlık Yayınevi, İstanbul, 1970.

DOĞAN, D. Mehmet, *Tarih ve Toplum-Türkiye'de Toprak Meselesi,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.

DÜZGÜN, Şaban Ali, *Sosyal Teoloji-İnsanın yeryüzü serüveni-,* Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.

Ebu'z-Ziyâ Tevfîk, *Numûne-i Edebiyât-ı Osmâniyye,* Matbaa-i Ebu'z-Ziyâ, Konstantıniyye Matbaası, Temsîl-i Sâdis, 1329/1911.

ELIADE, Mircea, *Dinler Tarihine Giriş,* Çev. Lâle Arslan-Yayıma Haz. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009.

ECO, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum,* Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008.

ENGELHARDT, *Tanzimat ve Türkiye,* Çev. Ali Reşad, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.

ENGİNÜN, İnci, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri,* Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1979.

ESED, Muhammed, *Kuran Mesajı (Meal-Tefsir),* Çev. C. Koytak-A. Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 2002.

———; *Mekke'ye Giden Yol*, Çev. Cahit Koytak, İnsan Yayınları, İstanbul, 2005.

FEUERBACH, Ludwig, *Geleceğin Felsefesinin İlkeleri*, Çev. Oğuz Özügül, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1991.

FINN, Robert P., *Türk Romanı-İlk dönem 1872-1900*, Çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

GADAMER, Hans-Georg, *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008.

GARNIER, Jean Paul, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonu*, Çev. Zeki Çelikkol, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

GENER, Cihangir, *Ezoterik-Batınî Doktrinler Tarihi*, Gece Yayınları, Ankara, 1995.

GOETHE, J. W., *Genç Werther'in Acıları*, Çev. Mustafa Canbek, Bordo&Siyah Yayınları, İstanbul, 2003.

GÖÇGÜN, Önder, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2001.

GÖKALP, Ziya, *Türkleşmek-İslamlaşmak-Muasırlaşmak*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.

GÖNENSAY, Hıfzı Tevfik, *Hâmid'in Son Yılları, Son Şiirleri*, Vakit Matbaası, İstanbul, 1947.

GÜLER, İlhami, *Allah'ın Ahlâkiliği Sorunu -Ehl-i Sünnet'in Allah Tasavvuruna Ahlâkî Açıdan Eleştirel Bir Yaklaşım-*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2000.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.

HANİOĞLU, M. Şükrü, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Zihniyet, Siyâset, Tarih*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

HEINE, Heinrich, *Pictures Of Travel(Translated from the German)*, Philadelphia, 1879.

HİSAR, Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Yalıları-Geçmiş Zaman Köşkleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968.

HOFFER, Eric, *Kesin İnançlılar*, Çev. Erkıl Günur, İm Yayın Tasarım, İstanbul, 1995.

HOURANI, Albert, *Arap Halkları Tarihi*, Çev. Yavuz Alogan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

İBN HALDUN, *Mukaddime I-II*, Çev. Halil Kendir, Yeni Şafak Yayınları, Ankara, 2004.

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemâl, *Son Asır Türk Şairleri*, Öz Türk Matbaası, İstanbul, 1932.

———; *Son Sadrazamlar I-III*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982.

İSMAİL HİKMET, *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Azer Neşr, Bakü, 1925.

KABAKLI, Ahmet, *Dîvân Edebiyâtı*, Türk Edebiyâtı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2007.

KAM, Ömer Ferit, *Dîvân Şiirinin Dünyasına Giriş (Âsâr-ı Edebiye Tetkikâtı)*, Haz. Halil Çeltik, MEB, Ankara, 2003.

KAPLAN, Mehmet, *Türk Edebiyâtı Üzerinde Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.

———; *Türk Edebiyâtı Üzerinde Araştırmalar I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.

KARA, İsmail, *Türkiye'de İslâmcılık Düşüncesi I-III*, Risale Yayınları, İstanbul, 1986.

KARAHAN, Abdülkadir, *Fuzulî (Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti)*, MEB, İstanbul, 1996.

KARAL, Enver Ziya, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1999, C. I-IX.

KARAMUK, Ziya, *Abdülhak Hâmid Tarhan ve Şiirleri*, İstanbul, 1948.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

KARPAT, Kemâl, *Türkiye'de Siyasal Sistemin Evrimi 1876-1980*, Çev. Esin Soğancılar, İmge Kitabevi, Ankara, 2007.

Kemal Reşid, *Abdülhak Hâmid-Süleyman Nazif*, Kader Matbaası, İstanbul, 1917.

KHUN, Thomas S., *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006.

KIERKEGAARD, Soren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2004.

KILINÇ, İsmail, *Esmâü'l-Hüsnâ Hazinesi*, DM Kitap, İstanbul, 2009.

Kırımî-zâde Mehmed Neş'et Efendi, *Sultan İkinci Abdülhamid Hân'a Takdim Edilen Jurnallerin Tahkîk Raporları* (1891-1893), Çamlıca Basım Yayın, İstanbul, 2006.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Edebiyât Mahkemeleri*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2003.

KIZILÇELİK, Sezgin, *Sosyoloji Tarihi I*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2006.

KIZILTAŞ, Nurten, *Hâmid'in Küçük Şiirleri*, Türkiyât Enstitüsü, 1953, Tez no: T. 420.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir, *Türk Edebiyatı Tarihi –Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi-*, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1964.

KOMİSYON (Editör: Cafer Yaran), *İslâm ve Öteki Dinlerin Doğruluk, Kurtarıcılık ve Birarada Yaşama Sorunu*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2001.

KOMİSYON (Neclâ Pekolcay-Selçuk Eraydın-Mustafa Tahralı-Mustafa Uzun-M. Hüsrev Subaşı), *İslâmî Türk Edebiyâtında Şekil ve Nevilere Giriş*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.

KORLAELÇİ, Murtaza, *Pozitivizmin Türkiye'ye Gelişi*, Hece Yayınları, Ankara, 2002.

KÖPRÜLÜ, Fuad, *Edebiyât Araştırmaları I-II*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

LEVEND, Agâh Sırrı, *Dîvân Edebiyâtı(Kelimeler ve Remizler; Mazmunlar ve Mefhumlar)*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984.

LEWIS, Bernard, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Çev. Metin Kıratlı, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2000.

LOCKE, John, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1992.

MACHIAVELLI, Nicolo, *Prens*, Çev. Nazım Güvenç, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004.

MAHCUPYAN, Etyen, *Batı'yı Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

MARDİN, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

MENGİ, Mine, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.

MERİÇ, Cemil, *Saint-Simon İlk Sosyolog İlk Sosyalist*, Yayına Hazırlayan: Mahmut Ali Meriç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006

———; *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

———; *Mağaradakiler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Mustafa b. Şemsettini'ş-Şehir bi'l-Ahterî, *Ahter-i Kebir*, Matbaa-i Ârif, İstanbul, 1321/1903.

Nâmık Kemâl, *Celâleddin Harzemşâh*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

———; *Makâlât-ı Siyâsiyye ve Edebiyye*, Selânik Matbaası, İstanbul, 1327.

NASR, Seyyid Hüseyin, *İslâm ve Bilim*, Çev. İlhan KUTLUER, İnsan Yayınları, İstanbul, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Çev. Ahmet İnam, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.

———; *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çev. Turan Oflazoğlu, MEB, İstanbul, 2001.

OKAY, M. Orhan, *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*, Atatürk Üniversitesi Erzurum Basımevi, Erzurum, 1972.

———; *Batılılaşma Devri Türk Edebiyâtı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

ONAT, Hasan, *Türkiye'de Din Anlayışında Değişim Süreci*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2003.

ONAY, Ahmet Talât, *Eski Türk Edebiyatı'nda Mazmûnlar ve İzahı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

ORTAYLI, İlber, *Batılılaşma Yolunda*, Merkez Kitaplar, İstanbul, 2007.

———; *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006.

Osman Nuri, *Abdülhamid-i Sânî ve Devr-i Saltanatı, Hayat-ı Siyâsiyyesi ve Husûsiyyesi*, Matbaa-i Osmâniye, İstanbul, 1327.

Ömer ÖZSOY-İlhami GÜLER, *Konularına Göre Kur'ân (Sistematik Kur'ân Fihristi)*, Fecr Yayınevi, Ankara, 2001.

ÖNERTOY, Olcay, *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1981.

ÖZDEMİR, Bülent, *İngiliz İstihbarat Romanlarında Fişlenen Türkiye*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 2008.

ÖZLEM, Doğan, *Tarih Felsefesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2001.

PALA, İskender, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayıncılık, İstanbul, 2003.

PAZ, Octavio, *Modern İnsan ve Edebiyat*, Çev. Turhan Ilgaz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

PERİN, Cevdet, *Fransız Edebiyatı'na Toplu Bir Bakış*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1943.

RAHMAN, Fazlur, *Ana Konularıyla Kuran*, Çev. Alparslan Açıkgenç, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 1999.

RÛMÎ, Mevlana Celâleddin, *Rubâîler*, Çev. Hasan Âli Yücel, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.

SÂFÎ, İhsân, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.

———; *Hâmidnâme*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006.

Said Halim Paşa, *Buhranlarımız*, Haz. Ertuğrul Düzdağ, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006.

SAİD, Edward W., *Şarkiyatçılık*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

SANDER, Oral, *Siyasî Tarih*, İmge Kitabevi, Ankara, 2006.

SEVÜK, İsmail Habib, *Türk Teceddüd Edebiyâtı Tarihi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1340/1921-22.

SHAKESPEARE, William, *Aşk ve Değişim, Gerçek ve Görünüm, Yazgı ve Rastlantı: Size Nasıl Geliyorsa*, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

———; *Othello*, Çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.

SHAYEGAN, Daryush, *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 1991.

Son Vak'anüvis Abdurrahman Şeref Efendi Tarihi, *II. Meşrutiyet Olayları(1908-1909)*, Haz. Bayram Kodaman-Mehmet Ali Ünal, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996.

SPINOZA, Benedictus, *Tractatus Politicus*, Çev. Murat Erşen, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.

SÜLEYMAN NAZİF, *Bir Abdülhamid Müdafaanâmesi*, Haz. Mustafa Gündüz, Lotus Yayınevi, Ankara, 2007.

ŞERİATİ, Ali, *Medeniyet Tarihi*, Çev. İbrahim Keskin, Fecr Yayınevi, Ankara, 1998.

TANİLLİ, Server, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası (19. Yüzyıl: İlerlemenin Çelişmeleri)*, Adam Kitabevi, İstanbul, 2004.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Edebiyât Üzerine Makaleler*, MEB Basımevi, İstanbul, 1969.

———; *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003.

TANSEL, Fevziye Abdullah, *Hususî Mektuplarına Göre Nâmık Kemâl ve Abdülhak Hâmid*, Güneş Matbaası, Ankara, 1949.

TARHAN, Abdülhak Hâmid, *Tezer yahut Melik Abdurrahmânü's-Sâlis*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1297/1879-80.

———; *Ölü*, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul, 1330/1885-86.

———; *Tayfler Geçidi*, Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, İstanbul, 1335/1916-17.

———; *–Külliyât-ı Âsâr- Mektuplar (I)*, Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, Matba'a-i Âmire, İstanbul, 1334/1916-17.

———; *Külliyât-ı Âsâr- Mektuplar (II)*, Âsâr-ı Müfide Kütüphanesi, Matba'a-i Âmire, İstanbul, 1335/1917-18.

———; *Bütün Şiirleri I*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.

———; *Bütün Şiirleri II*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1997.

———; *Bütün Şiirleri III*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.

———; *Bütün Şiirleri IV*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.

———; *Bütün Tiyatroları I*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.

———; *Bütün Tiyatroları II*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.

———; *Bütün Tiyatroları III*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.

———; *Bütün Tiyatroları IV*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.

———; *Bütün Tiyatroları V*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

———; *Bütün Tiyatroları VI*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

———; *Bütün Tiyatroları VII*, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

TARHAN, Lüsyen, *Karlar Altında Nev-bahar(Lüsyen Tarhan'ın Hatıraları)*, Haz. İhsan Safi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.

TARLAN, Ali Nihat, *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1981.

———; *Abdülhak Hâmid*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyâtı Mezunları Cemiyeti Vakfı Yay., Sayı: 1, Burhanettin Erenler Matbaası, 1947, İstanbul.

TEVFİK FİKRET, *Rübâb-ı Şikeste*, İstanbul, 1326/1910.

TOROS, Taha, *Türk Edebiyâtı'nda Altı Renki Portre*, İsis Yayıncılık, İstanbul, 1998.

TUNAYA, Tarık Zafer, *Türkiye'nin Siyâsî Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2004.

TWAIN, Mark, *Following the Equator–A journey Around the World-*, Vol. I, Newyork &London, Harper&Brothers Publishers, U.S.A., 1897. *(e-kitap)*

UÇAN, Hilmi, *Edebiyât Bilimi ve Eleştiri*, Hece Yayınları, Ankara, 2003.

UĞURCAN, Sema, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, İzmir, 2002.

ÜLGENER, Sabri F., *İktisâdî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Derin Yayınları, İstanbul, 2006.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul, 2005.

ÜNAYDIN, Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, MEB, İstanbul, 1972.

VORLANDER, Karl, *Felsefe Tarihi*, Çev. Mehmet İzzet-Orhan Saadeddin, Günümüz diline aktaran: Yüksel Kanar, İz Yayıncılık, 2008, İstanbul.

WOLFSON, H. Austryn, *Kelâm Felsefeleri (Müslüman-Hristiyan-Yahudi Kelâmı)*, Çev. Kasım Turhan, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.

YAVUZ, Hilmi, *Edebiyât ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

YETİŞ, Kâzım, *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyâtı*, Kitabevi, İstanbul, 2007.

Ziya Paşa, *Endülüs Tarihi*, Yay. Haz. Yasemin Ödük-Kâzım Masumî-Fatma Şahin, Selis Kitaplar, İstanbul, 2007.

ZWEIG, Stephan, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar: Casanova-Stendhal-Tolstoy*, Çev. Gülperi Sert, Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.

Makale, Gazete, Dergi, Ansiklopedi Maddeleri ve Tezler

ABADAN, Yavuz, "Tanzîmât Fermâıu'nın Tahlili", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, I/31-59.

AKGÜN, Adnan, "Arşiv Belgelerinde Abdülhak Hâmid", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998, s. 99-107.

AKÜN, Ömer Faruk, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası)*, 1 Temmuz 1967, C. XV, 107-159.

———; "Divan Edebiyatı", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, IX/389-427.

———; "Hayrullah Efendi", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, XVII/67-74.

———; "Nâmık Kemâl", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006, XXXII/361-378.

———; "Tanzîmât Edebiyâtı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, , Nisan, 1977, Sayı: 2, s. 15-37.

———; "Hoca Tahsin", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları İstanbul, 1988, XVIII/198-206.

AKYÜZ, Kenan, "Abdülhak Hâmid Tarhan", *Türk Ansiklopedisi*, MEB, Ankara, 1981, XXX/435-439.

ALATLI, Alev, "Doğu-Batı: İçi Boş Bir Tasnif", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 97-100.

ALİŞ, Şehnaz, "Dört Unsur Nazariyesine Göre Finten'in Tahlili", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998, s. 65-81.

ARMAĞAN, Mustafa, "Hayâlî Doğu'dan Hayâlî Batı'ya", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 89-96.

AYAŞLI, Münevver, "Şâir-i Âzâm'ı Nasıl Tanıdım?" *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 147, İstanbul, Ocak-1986, s. 30-31.

AYDIN, Suavi, "İki İttihat-Terakkî: İki Ayrı Zihniyet, İki Ayrı Siyâset", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/117-128.

AYDOĞAN, Bedri, *Servet-i Fünûn Döneminde Edebiyat Üzerinde Oluşan Polemikler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof. Dr. Mine Mengi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 1996.

BAYSUN, Cavit, "Mustafa Reşit Paşa", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II/723-747.

BİRİNCİ, Necat, "Ele Alınan Mevzular Açısından Tanzîmat Sonrası Divan Edebiyatı'nda Tevhîd ve Münâcât", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 1981, Sayı: 4, X/59-74.

BUTRUS Ebu Manneh, "Âli Ve Fuad Paşaların Bâb-ı Âli'deki Nüfuzlarının Kökleri(1855-1871)", Çev. Fatih Yeşil, *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İm-*

paratorluğu (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık), Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, s. 325-334.

Câsim el-Ubûdî, "Musa bin Nusayr", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006, XXXI/224-225.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed, "Dîvân Şiiri", *Türk Dili Dergisi (Türk Şiiri Özel Sayısı II-Dîvân Şiiri)*, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, Sayı: 415-416-417, s. 1-16.

ÇELEBİ, İlyas, "Gayb", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1996, XIII/404-408.

ÇETİNSAYA, Gökhan, "Kalemiye'den Mülkiye'ye Tanzîmât Zihniyeti", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/54-71.

ÇETİNSAYA, Gökhan -Şit Tufan BUZPINAR, "Midhat Paşa", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005, XXX/7-11.

ENGİNÜN, İnci, "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Evleri", *Türk Edebiyâtı Dergisi*, Yıl: 34, Sayı: 388, Şubat, 2006, s. 27-29.

———; "Abdülhak Hâmid Tarhan", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, I/207-210.

———; "Abdülhak Hâmid ve Sâmi Paşa-zâde Sezâi'nin Londra İntibaları", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 31 Aralık 1964, XIII/s. 123-150.

———; "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek Mitolojisiyle İlgili Unsurlar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1966, XIV/111-122.

———; "Byron ve Hâmid'in Sardanapal Piyesleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası)*, 1 Temmuz 1967, XV/13-44.

———; "Cenap Şahabettin", Koordinatör: İsmail Parlatır, Editörler: İnci Enginün-Ömer F. Huyugüzel-Bilge Ercilasun-Mustafa Özbalcı-Alaattin Karaca *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 140.

ERASLAN, Kemal, "Duhter-i Hindû'da Vahşet", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1 Temmuz 1967, Sayı: XV/49.

ERDEMİR, Ayşegül Demirhan, "Abdülhak Molla", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, I/210-211.

ESEN, Nükhet, "Abdülhak Hâmid ve Shelley", *Dergâh*, Haziran, 1993, IV/19-20.

———; "Batı Hakkında Bir Doğulunun Eseri Olarak Finten", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998, s. 21-27.

FINDIKOĞLU, Ziyaeddin Fahri, "Tanzîmât'ta İçtimâî Hayat", *Tanzîmât* (Komisyon), MEB, İstanbul, 1999, II/619-659.

GARİPER, Cafer, "Fecr-i Âti Topluluğu (1909-1912)", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, III/143-169.

GÖKTAŞ, Vahit, "Es'ad Efendi (1847-1931) ve Tevhîd Risalesi'ndeki Vahdet-i Vücûd Görüşü", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1)*, Sayı: 21, 2008, s. 427-445.

GÜNDÜZ, Ali, "Hâmit'in Sanatı Üzerine", *Türk Dili Dergisi*, 1 Ekim 1953, Sayı: 25, III/11-16.

GÜNDÜZ, Şinasi "Evanjelizm", Komisyon (Editör: Prof. Dr. Şinasi Gündüz), *Yaşayan Dünya Dinleri*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 153-161.

HALAÇOĞLU, Yusuf -M. Akif AYDIN, "Cevdet Paşa", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, VII/443-450.

HANİOĞLU, M. Şükrü, "İttihat ve Terakki Cemiyeti", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2001, XXIII/476-484.

———; M. Şükrü, "Enver Paşa", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, XI/261-264.

"Hasan-ı Basrî'nin Kader Hakkında Halife Abdülmelik b. Mervan'a Mektubu", Çev. L. Doğan-Y. Kutluay, *AÜİFD*, III (1959), 3, s. 75-84.

HEINEMANN, Fritz, "Metafizik", Çev. Doğan Özlem, *Günümüz Felsefe Disiplinleri*, İstanbul, 2007, s. 137-162.

———; "Estetik", Çev. Doğan Özlem, *Günümüz Felsefe Disiplinleri*, İstanbul, 2007, s. 431-456.

Heyet, "Encümen-i Şuarâ", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, XI/179-181.

IŞIN, Ekrem, "Tanzîmât Ailesi ve Modern Âdâb-ı Muâşeret", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık), Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, s. 387-400.

İNALCIK, Halil, "Tanzîmât Nedir?", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık), Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, 13-35.

KAHRAMAN, Âlim, "Hikâye(Yeni Türk Edebiyâtı)", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, XVII/493-501.

KAHRAMAN, Hasan Bülent- E. Fuat KEYMAN, "Kemâlizm, Oryantalizm ve Modernite", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 75-88.

KANSU, Şevket Aziz, "Hâmid'in Antropolojik Tetkiki", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/183-185.

KARA, İsmail, "Türkiye'de Din ve Modernleşme yahut Modernleşme Teşebbüslerinin Dinîleşmesi –Metodolojik Temel Problemler-", *Dergâh*, Haziran-2001, Sayı: 136, s. XII/15-19.

KARA, Mustafa, "Fenâ", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, XII/333-335.

KARACA, Alâattin, "Faik Ali (Ozansoy)", Koordinatör: İsmail Parlatır, Editörler: İnci Enginün-Ömer F. Huyugüzel-Bilge Ercilasun-Mustafa Özbalcı-Alaattin Karaca *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 279-287.

KARAL, Enver Ziya, "Tanzîmât'tan Evvel Garplılaşma Hareketleri", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, I/13-30.

KAYA, Mahmut, "Meşşâiyye", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2004, XXIX/393-396.

KERMAN, Zeynep, "Abdülhak Hâmid ve Kadınlar", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu*, Yay. Haz. İnci Enginün, İSAR, İstanbul, 1998. s. 11-19.

KILIÇBAY, Mehmet Ali, "Fakir Akrabanın Talihi", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 57-64.

KOLOĞLU, Orhan, "II. Abdülhamid'in Siyasal Düşüncesi", *Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/273-276.

Koordinatör: İsmail Parlatır, Editörler: İnci Enginün-Ömer F. Huyugüzel-Bilge Ercilasun-Mustafa Özbalcı-Alaattin Karaca, "Giriş", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.

KORKMAZ, Ramazan, "Servet-i Fünûn Topluluğu (1876-1901)", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, III/ 102-142.

KORLAELÇİ, Murtaza, "Bazı Tanzîmâtçılarımızın Pozitivistlerle İlişkileri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1994, s. 25-43.

KÜÇÜK, Cevdet, "II. Abdülhamid", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, I/216-224.

KÜLEBİ, Cahit, "Hâmid'i Anarken", *Türk Dili Dergisi*, Haziran, 1952, s. 533-535.

MARDİN, Şerif, "Tanzîmât Fermânı'nın Manası Yeni Bir İzah Denemesi", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık), Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, s. 91-106.

Mehmed Emin-Akçura oğlu Yusuf, *Türk Yurdu (Hâmid Özel Sayısı)*, Osmanlıca Basım, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, İstanbul, 1329/1911, IV/419.

NÂMIK KEMÂL, *Hürriyet*, No: 11, 20 Cemaziyelevvel, 1285/7 Eylül 1868.

———; *İbret*, No: 46.

NEUMANN, Christoph K., "Tanzîmât Bağlamında Ahmet Cevdet Paşa'nın Siyâsî Düşünceleri", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/83-87.

OKAY, M. Orhan, "Edebiyât-ı Cedîde", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1994, X/398-399.

———; "Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, III/53-74.

ONGUNSU, A. Hamid, "Tanzîmât ve Âmillerine Umumî Bakış", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, I/1-13.

ORTAYLI, İlber, "Tanzîmât Adamı ve Tanzîmât Toplumu", *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık), Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, s. 283-316.

ÖRİK, N. Sırrı, "Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserleri I", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Eylül, 1937, Sayı: 55, X/3-13.

———; "Abdülhak Hâmid'in Tiyatro Eserleri II", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Birinci Teşrin, 1937, Sayı: 56, X/118-129.

ÖZDEMİR, Mehmet, "Endülüs", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, XI/211-232.

ÖZDEN, Barış Alp, "Ahmet Rıza", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/120-123.

ÖZGÜL, M. Kayahan, "Osmanlı'nın son Encümen-i Şuarâ'sı", *Türk Edebiyâtı Tarihi*, Editörler: Talât Sait Halman-Osman Horata, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, III/ 75.

ÖZMAN, Aylin, "İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", *Modernleşme ve Batıcılık* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, III/74-77.

ÖZTÜRK, Cemil, "Selim Sâbit Efendi", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2009, XXVI/429-430.

PARKES, Graham, "Ölüm ve Ayrılma", *Ölüm ve Felsefe*, Çev. Nur Küçük, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.

PARLATIR, İsmail, "Tanzîmât Ruhunun Edebiyâta Kazandırdığı Değerler", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1994, s. 553-567.

———; "Tevfik Fikret", Koordinatör: İsmail Parlatır, Editörler: İnci Enginün-Ömer F. Huyugüzel-Bilge Ercilasun-Mustafa Özbalcı-Alaattin Karaca, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.

QUATAERT, Donald, "Tanzîmât Döneminde Ekonominin Temel Problemleri", Çev. Fatma Acun, *Tanzîmât: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (Editörler: Mehmet Seyitdanlıoğlu-Halil İnalcık), Phoenix Yayınevi, Nisan, 2006, s. 447-455.

RAN, Nazım Hikmet, "Putları Niçin Kırıyoruz" *Resimli Ay*, Ağustos, 1929.

———; "Putları Yıkıyoruz", *Resimli Ay*, Haziran, 1929.

REYHAN, Cenk, "*Prens Sabahattin*", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/146-151.

SOYSAL, İsmail, "Fransız Devrimi'nin Türk Dış Politikasına Etkileri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1994, s. 183-192.

SUNGU, İhsan, "Tanzîmât ve Yeni Osmanlılar", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II/777-857.

SÜLEYMAN NAZİF, "Liberte Hakkında Birkaç Söz", *Türk Yurdu Dergisi*, 4 Nisan 1329/1913, C. 2:3/385-389.

———; "İntikâd: Garâm Hakkında", *Şehbâl Dergisi*, 8 Nisan 1923, s. 89-92.

ŞEHABEDDİN, Cenab, "Hâmid ve Yabancı Dostlar", *Servet-i Fünûn Dergisi*, C. 57/nr. 1475, 1340/1924.

———; *Peyâm-ı Edebî*, nr. 6/49-7/50, 18 Eylül-25 Eylül 1335/1919.

ŞİMŞEK, H. İbrahim, "İsmail Fennî Ertuğrul'un İbnü'l-Arabî ve Vahdet-i Vücûd Savunması", *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-1)*, Sayı: 21, 2008, s. 199-212.

TANSEL, Fevziye Abdullah, "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, İkinci Kanun, 1938, Sayı: 59, X/454-461.

———; "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri II", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Şubat, 1938, Sayı: 60, X/541-545.

———; "Makber'de Leyla ve Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, İkinci Kânun, Ankara, 1938,Sayı: 59, X/454-461.

TARHAN, Abdülhak Hâmid, Hayat ve Hâtırâtım, *İkdam Gazetesi*, 28 Ocak-26 Haziran 1924.

———; Hayat ve Hâtırâtım (II), *Vakit Gazetesi*, 6 Temmuz 1340/1924-17 Mart 1341/1925.

TARLAN, Ali Nihat, "Tanzimat Edebiyatı'nda Hakikî Müceddit", *Tanzîmât*, MEB, İstanbul, 1999, II/597-617.

TOKGÖZ, A. İhsan, "Abdülhak Hâmid Hatıralarından", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, , Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/ 191-193.

TOPALOĞLU, Bekir, "Allah", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, I/471-501.

———; "Âhiret", *DİA*, İstanbul, 1988, I/543-548.

TOSUN, Necdet, "İmâm-ı Rabbânî'ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şühûd" *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*, Sayı: 23, 2009, 181-192.

TÖR, Vedat Nedim, "Sanatkâr Hâmid", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/187-190.

TURAN, Muzaffer, "Tanzimat'ın Dış Etkenleri", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1994, s. 145-163.

TÜMER, Cem Şems, "19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: "Yahut"lu Başlık Kalıplaşması", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/1 Winter 2008, s. 386-387.

TÜRKÖNE, Mümtaz'er, "Batılılaştıramadıklarımız", *Doğu-Batı Dergisi*, Nisan, 1998, Yıl: 1, Sayı: 2, s. 117-122.

Türk Yurdu (Hâmid Özel Sayısı), Osmanlıca Basım, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, İstanbul, 1329/1911, IV.

UÇMAN, Abdullah, "Encümen-i Dâniş", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, XI/176-178.

———; "Ölümünün 70. Yılında Abdülhak Hâmid", *Türk Edebiyâtı Dergisi*, Nisan, 2007, s. 60-65.

ULUDAĞ, Süleyman "Mâsivâ", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2003, XXVIII/76.

ÜÇYİĞİT, Ekrem, "Akdeniz Medeniyetleri Tarihinde Tanzîmât", *Tanzîmat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1994, s. 7-13.

ÜNÜVAR, Kerem, "Abdullah Cevdet", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/98-103.

————; "İttihatçılıktan Kemâlizm'e, İhya'dan İnşa'ya", *Tanzîmât ve Meşrûtiyet'in Birikimi* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, I/129-142.

"Üstad-ı Azam'ın Hususî Rûznâmelerinden Sahîfeler", *Vakit Gazetesi*, 28 Mart-10 Mayıs 1341/1925.

YAVUZ, Hilmi, "Modernleşme: Parça mı Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi Kavram mı?", *Modernleşme ve Batıcılık* (Editörler: Tanıl Bora-Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, III/212-217.

YAVUZ, Yusuf Şevki, "Kader", *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2001, XXIV/58-63.

YÜCEL, Hasan Âli, "Hâmid'in Hayatı", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Mayıs, 1937, Sayı: 51, IX/167.

İndeks

B

C

Ç

D

I

İ

KENAN MERMER

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat

Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği

19. Yüzyıl siyasal geleneğini değiştirmek zorunda kalan bir devletin, hayat, inanç ve edebiyat görüşlerini de değiştirmek durumunda kaldığı hassas bir çağdır. Bu yüzyıl sosyal hayat-edebiyat ilişkisi içerisinde değerlendirildiğinde, fiziksel âlemi algılayışta daha seküler bir görüşün; metafizik âlemi algıda ise, ibadetlerin kendisine pek yer bulamadığı, ahlâkî anlamda *iyi insan* ülküsünün gündeme güçlü bir şekilde oturduğu zamandır. Bu yüzyılda fikirlerin güzergâhı çift yönlü hareket etmeye başlayınca, metafizik kavramlar, şüphe merkezinde tekrar değerlendirilmeye başlanmıştır. Artık kavramlar akîde olarak değil; birer problematik olarak dikkat çeker. Şinasî'nin, Mustafa Reşit Paşa için, "Medeniyet Resulü" demesi, ilk etapta haddi aşmak olarak yorumlanabilirken; şairimiz Abdülhak Hâmid Tarhan'a gelindiğinde Allah için bir manada "*Tıfl-ı Ekber*" dahi denebilecektir. Buradaki cüret, şathiye mantığıyla karıştırılmamalıdır. Biri naz-niyaz ilişkisinin doğal bir sonucu; diğeri ise kavramları Tanrısal sahadan alıp, insanî bir sahaya çekmenin bir göstergesidir. Abdülhak Hamid Tarhan, Sultan Abdülmecid'den II. Abdülhamid'e, Yeni Osmanlı'dan İttihat ve Terakkî'ye, Enver Paşa'dan Mustafa Kemal'e ve hatta İsmet İnönü'ye uzanan ömür aralığında devlet geleneği ve felsefî duruş açısından birbirinden farklı zamanlara eşlik etmiş bir sanatkârdır. Bu yönüyle de devrin anlaşılması açısından ikonik bir öneme sahiptir.




ISBN 978-975-355-997-3
9 789753 559973

İZ YAYINCILIK 804
İNCELEME ARAŞTIRMA DİZİSİ